arta

ANUL XXVIII•NR. 5/1981

arta

ANUL XXVIII NR. 5/1981

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50 20 45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL
Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
Mihai Drişcu

PREZENTARE ARTISTICĂ
Georgeta Pusztai

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII
Atanase Cartojan, Liviu Rotman, Ruxandra Buşneag Iotzu, Cornelia Şoancă

DIAPOZITIVE COLOR
András Peres

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi şi instituţii: lei 204 anual (12 apariţii); lei 102 — 6 luni;

pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariţii); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti România

OMAGIU	3	A 60-a aniversare a făuririi Partidului Comunist Român	Ion Jalea, Ion Irimescu, Brăduţ Covaliu, Viorel Mărginean
CRONICA	6	Boris Caragea la 75 de ani	Radu Ionescu, Horia Horşia
	9	Locuinţa solară experimentală « Neptun 1 »	András Peres
	10	Un personaj caragialesc: Bucureştii secolului al XIX-lea	Liviu Rotman
	14	Pasajele — element de specific	Ruxandra Buşneag Iotzu
CRONICA	19	Apcar Baltazar	Amelia Pavel
	21	În întîmpinarea unui centenar G. Oprescu	Theodor Enescu
CĂRŢI/IDEI	22	Marginalii la scrieri de Rudolf Arnheim	Liviu Papadima
	23	Oraşul: între text şi « cutie neagră »	Ion Peleanu
	25	Cincinat Sfinţescu, un precursor	Ion Peleanu
ANTOLOGIE	28	László Moholy-Nagy într-o revistă din România	Mezei József
	33	Structurile locului teatral	Horia Horşia
	34	Bursierii '80	Mihai Ispir
	35	Jurnalul galeriilor	Mircea Iliescu
MERIDIANE	37	Viziunea arhitecturală, fenomen de graniţă	Cristian Ionescu, Ştefan Mănciulescu

COPERTA	I	Triumf, bronz	Ioana Kassargian
	IV	Locuinţa solară « Neptun 1 »	András Peres

HOMMAGE	3	La 60-e anniversaire de la création du Parti Communiste Roumain	Ion Jalea, Ion Irimescu, Brăduţ Covaliu, Viorel Mărginean
CHRONIQUE	6	Boris Caragea à 75 ans	Radu Ionescu, Horia Horşia
	9	Logement solaire expérimental « Neptun 1 »	András Peres
	10	Un personnage caragialesque: le Bucarest du XIX-e siècle	Liviu Rotman
	14	Les passages — élément spécifique	Ruxandra Buşneag Iotzu
CHRONIQUE	19	Apcar Baltazar	Amelia Pavel
	21	À la rencontre d'un centenaire G. Oprescu	Theodor Enescu
LIVRES/IDÉES	22	Notes marginales aux écrits de Rudolf Arnheim	Liviu Papadima
	23	La ville: du texte à la « boite noire »	Ion Peleanu
	25	Cincinat Sfinţescu, un précurseur	Ion Peleanu
	28	László Moholy-Nagy, dans une revue de la Roumanie	Mezei József
	33	Structures du lieu théâtral	Horia Horşia
	34	Boursiers '80	Mihai Ispir
	35	Journal des galléries	Mircea Iliescu
	37	La conception architecturale, phénomène de frontière	Cristian Ionescu, Ştefan Mănciulescu

COUVERTURE	I	Triomphe, bronze	Ioana Kassargian
	IV	Logement solaire « Neptun 1 »	András Peres

ДАНЬ УВАЖЕНИЯ	3	60-я годовщина создания Румынской Коммунистической Партии	Ион Жаля, Ион Ирímеску, Брэдуц Ковалиу, Виорел Мэрджинян
ХРОНИКА	6	Борису Караджя 75 лет	Раду Ионеску, Хория Хоршия
	9	Экспериментальная солнечная квартира « Нептун 1 »	Андраш Переш
	10	Караджалевский персонаж: Бухарест XIX-го века	Ливиу Ротман
	14	Пассажы — элемент специфики	Руксандра Бушняг Иотзу
ХРОНИКА	19	Апкар Балтазар	Амелия Павел
	21	Навстречу столетия Г. Опреску	Теодор Энеску
КНИГИ/ИДЕИ	22	Заметки на полях произведений Рудольфа Арнхейма	Ливиу Пападима
	23	Город: между текстом и « черной коровкой »	Ион Пеляну
	25	Чинчинат Сфинцеску, предшественик	Ион Пеляну
АНТОЛОГИЯ	28	Ласло Мохоли-Нодь в одном из румынских журналов	Мезей Иожеф
	33	Структуры театрального места	Хория Хоршия
	34	Стипендианты '80	Михай Испир
	35	Журнал галерей	Мирчя Илиеску
МЕРИДИАНЫ	37	Архитектурное видение граничащее явление	Кристиан Ионеску, Штефан Мэнчюлеску

ОБЛОЖКА	I	Триумф, бронза	Иоана Кассарджиан
	IV	Солнечное жилище « Нептун 1 »	Андраш Переш

https://biblioteca-digitala.ro

Solemnitatea înmînării Titlului de Onoare Suprem
„Erou al Republicii Socialiste România"
tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU şi tovarăşei ELENA CEAUŞESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Este necesar, de asemenea, ca activitatea de creaţie de toate genurile să redea, în formele specifice, noile realităţi, munca făuritorilor celei mai drepte şi mai umane societăţi din lume, să combată şi să biciuiască lipsurile şi moravurile înapoiate, dar, în acelaşi timp, să propage cu putere ceea ce este nou, înaintat, ceea ce este demn să fie urmat de toţi cetăţenii patriei.
Nu trebuie să se uite nici un moment că arta, literatura, creaţia din orice domeniu trebuie să se inspire din realităţile şi din viaţa poporului, din izvorul nesecat al spiritului de omenie al naţiunii noastre, din minunatele tradiţii de luptă pentru dreptate socială şi eliberare naţională, pentru socialism şi comunism.

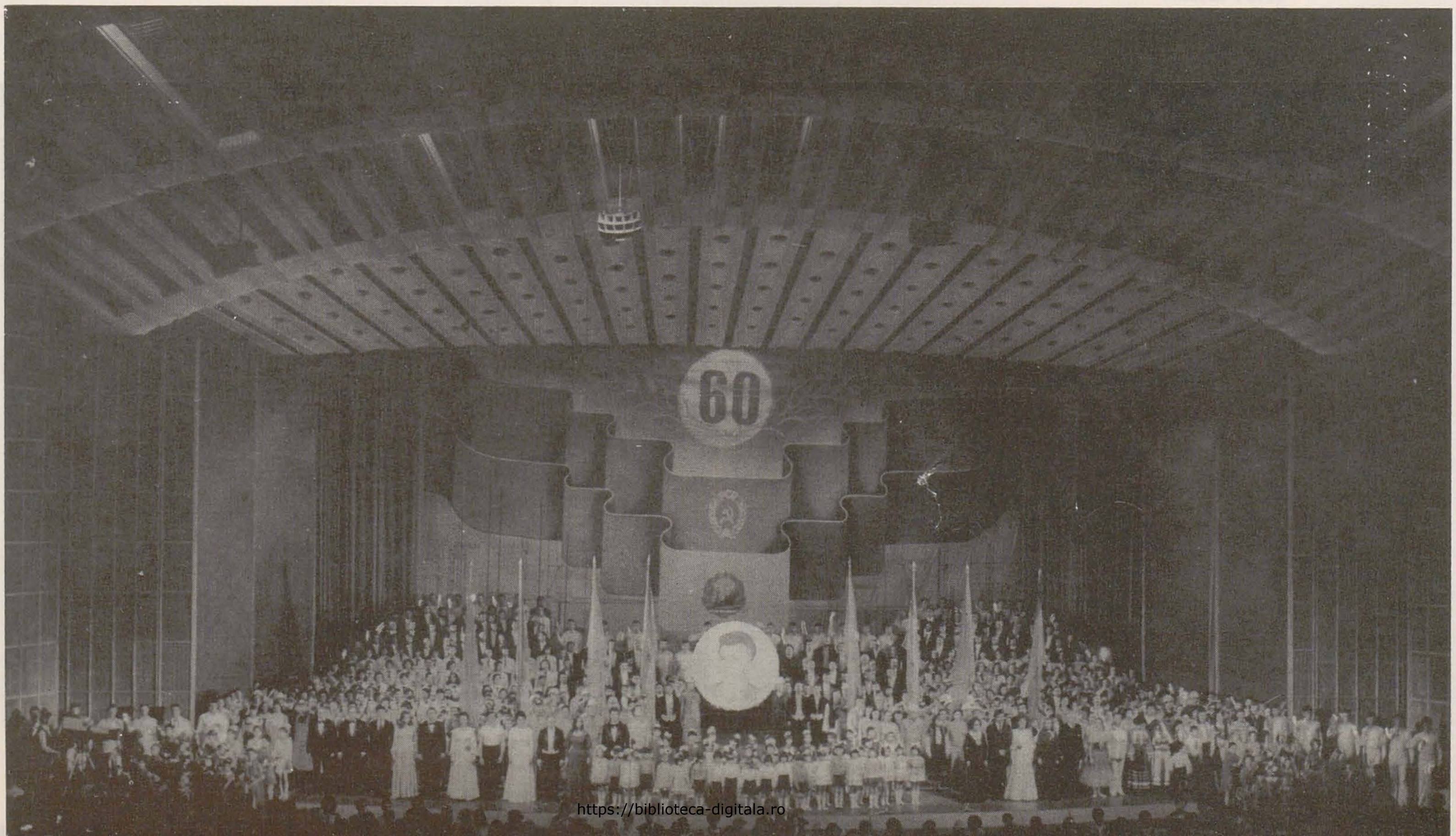
din expunerea tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU

« 60 de ani de slujire devotată a poporului, de luptă pentru dreptate socială și libertate națională, pentru construirea socialismului și ridicarea bunăstării maselor, pentru independența patriei, colaborare internațională și pace »

Mult iubite și stimate tovarășe
Nicolae Ceaușescu

Jubileul de 60 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român găsește întregul popor al României Socialiste strîns unit sub steagul său glorios, privind cu încredere spre viitorul luminos al patriei pe care o călăuziți cu mînă sigură spre cele mai înalte culmi de civilizație și progres. La efortul eroic al întregului nostru popor de construire a socialismului multilateral dezvoltat și comunismului în țara noastră, artiștii plastici se străduiesc să merite dreptul de a fi socotiți și ei, prin valoarea operelor, ctitori ai măreției epocilor viitoare.
Angajamentul lor solemn, de a crea artei românești contemporane un destin vrednic de idealurile comuniste, artiștii plastici vi-l exprimă în acest moment de neuitat, cînd toată suflarea românească dă glas recunoștinței fierbinți ce vă poartă.

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI



https://biblioteca-digitala.ro

A 60-a aniversare a făuririi Partidului Comunist Român

1,2. *GHEORGHE NICOLAE, ION ISĂILĂ: Tineret, sport, turism, mozaic ceramic, Pîrîul Rece*

ion jalea:

monumentala operă a partidului

Partidul Comunist Român, care astăzi stă în fruntea poporului nostru, la conducerea statului, a împlinit 60 de ani. Sînt ani de-a lungul cărora partidul a trasat din ce în ce mai clar drumul prefacerii și transformării noastre socialiste și comuniste.

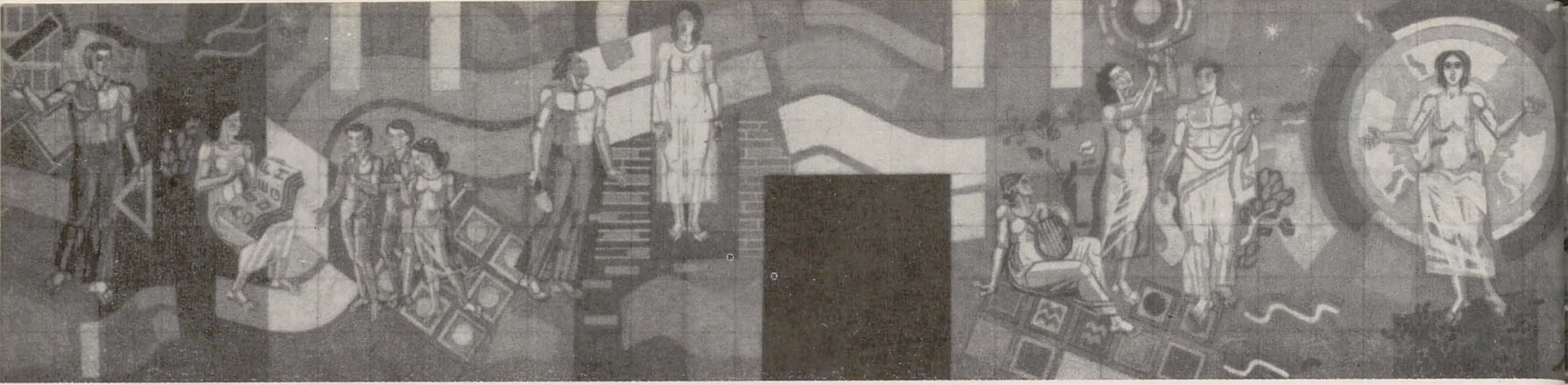
Era drum nou și neumblat, cu inevitabile obstacole și greutăți.

Toate au fost învinse de munca neobosită a luptătorilor, a tuturor celor care, animați de înalte idealuri patriotice, au deschis întregului popor perspective tot mai largi și promițătoare.

60 de ani este un moment de răgaz în care, scrutînd trecutul, Partidul Comunist Român se mîndrește cu activitatea lui. În cei 60 de ani de activitate, P.C.R. a pus bazele noi ale statului nou în care viața s-a schimbat în mod esențial. Merită toate laudele acești oameni de partid plini de mari avînturi umaniste care și-au dedicat munca binelui obștesc al poporului și patriei noastre, necondiționat și fără să aștepte recompense. Faptele lor mărețe vor rămîne în istorie peste veacuri — ca o mărturie de dragoste pentru oameni, pentru patrie și popor. Nici o laudă nu va fi îndeajuns pentru a o îndestula.

Dar să ne raportăm la măretele lor fapte, și pentru a ilustra mai bine aceste fapte ne vom opri la unele din ele. În calitate de artist sculptor, calitate în care lucrez de peste șapte decenii, voi reaminti că mai aleș în ultimii 16 ani au apărut în țara noastră o serie de mari lucrări de artă monumentală, atît în sculptură, cît și în pictură, lucrări care fac frumusețea țării și vremii noastre. În istoria de artă a patriei noastre acest fapt înseamnă un început de artă nouă care se face pentru mari mase de

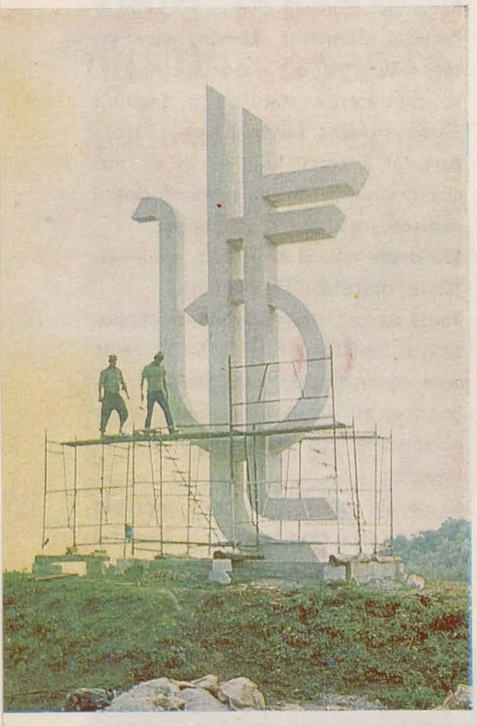
https://biblioteca-digitala.ro



1. TITU DRĂGUȚESCU, ALEXANDRA DRĂGUȚESCU, ROMEO ZAMFIRESCU: *Tineret, artă și cultură, proiect pentru casa științei și tehnicii din Cîmpina*

2. ALEXANDRU MĂCIUCESCU, DORU COVRIG: *Semnal BTT pentru Costinești*

3. VIORELA MIHĂESCU, VINTILĂ MIHĂESCU: *Energia, geam peliculizat, casa științei și tehnicii pentru tineret, Botoșani*



oameni ai muncii. El marchează, cred, cu adevărat un început de eră, de civilizație socialistă.

Și este plin de semnificații faptul că P.C.R. sprijină și încurajează dezvoltarea artei și științei, creînd posibilități pentru dezvoltarea lor deplină. Gîndul nostru de recunoștință se adresează de aceea tovarășului Nicolae Ceaușescu personal, conducătorul luminat al partidului, care stimulează puternic această dezvoltare, este mereu prezent la toate manifestările, urmărind cu interes și de aproape creația noastră.

ion irimescu: triumful muncii

În aceste zile de primăvară, cînd natura renăscută se împodobește sărbătorește cu mii și mii de flori, a avut loc însuflețita sărbătorire a împlinirii a 60 de ani de lupte eroice și de mari victorii ale gloriosului nostru partid.

Acest solemn moment istoric are o adîncă și deosebită semnificație: el reprezintă triumful în toate problemele interne și externe ale partidului în frunte cu vajnicul și neînfricatul luptător pentru pace și pentru fericirea întregului nostru popor, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

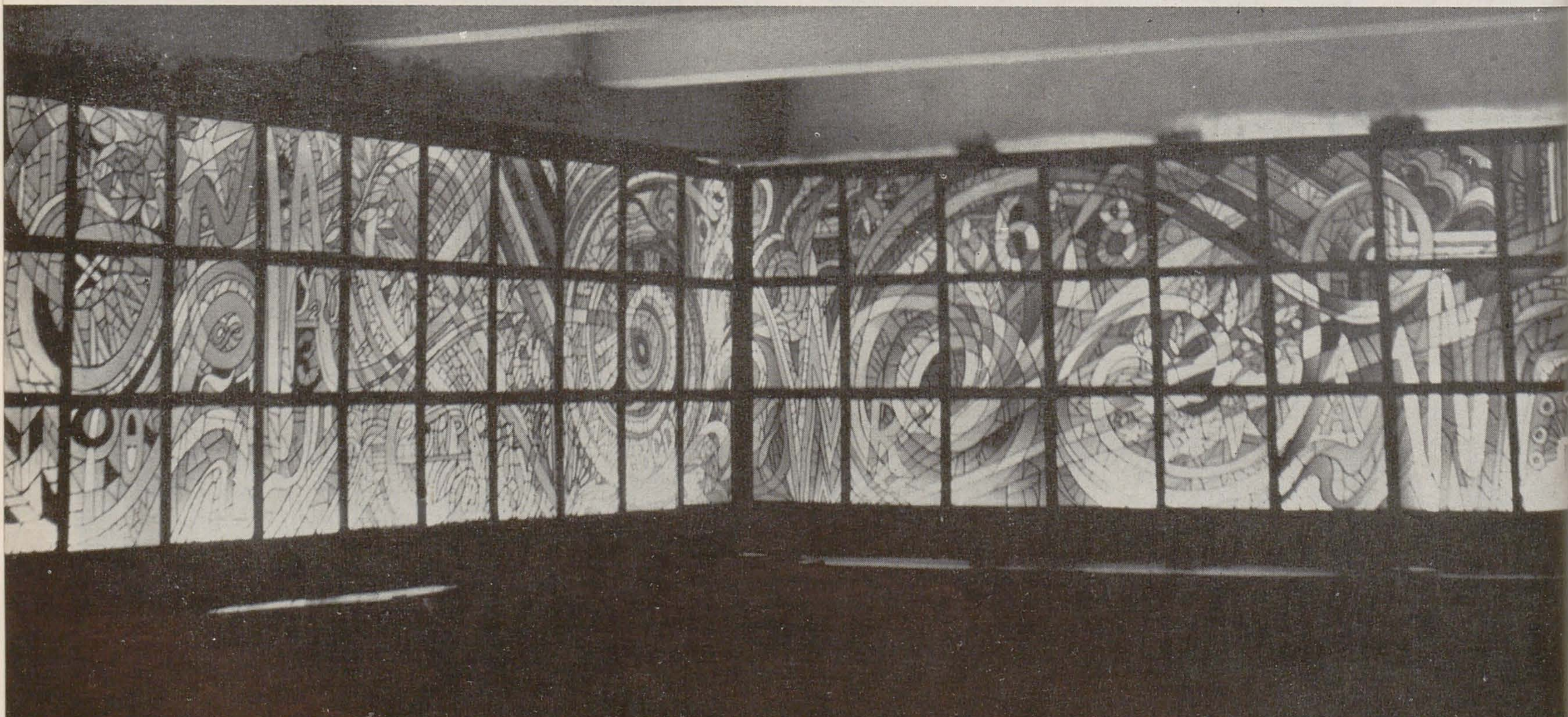
Noi, artiștii plastici, cinstim acest măreț eveniment în modul cel mai demn, prin muncă, fapte și realizări. Noi, toți, conștienți de misiunea ce-o avem ca artiști-cetățeni, punem cu multă pasiune arta noastră în slujba marilor idealuri ale patriei, muncind cu multă dăruire și abnegație pentru făurirea unor opere valoroase, demne de marele și istoricul eveniment, lucrări cu care participăm la expoziția omagială de artă plastică ce s-a deschis zilele acestea în sălile Dalles.

Prin această expoziție găsim fericitul prilej de a ne exprima din nou profunda recunoștință față de partidul nostru, față de secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru permanentul și nemijlocitul sprijin acordat dezvoltării culturii și artelor în patria noastră socialistă.

brăduț covaliu: înnoirea gîndirii

Aniversarea Partidului Comunist Român înseamnă, de fapt, a cinsti lupta sa pentru împlinirea mărețelor idealuri ale societății contemporane românești, idealuri pentru împlinirea cărora se desfășoară eforturile constructive ale unui întreg popor. Această permanentă și impetuoasă realitate revoluționară a făcut și face din fiecare cetățean al țării o energie creatoare a prezentului.

Dezvoltarea economico-socială a țării a pus concomitent în prim-plan, evident, și problemele dezvoltării armonioase a personalității umane. Acest făgaș nou a dus în acești ani la existența unei arte și culturi de o luminoasă și incontestabilă calitate. O artă riguroasă și îndrăzneață, o artă a esențelor interioare și de o profundă rezonanță umanistă și socială, creații de o spiritualitate solară chemate să cinstească, prin valoare și semnificație, un întreg popor, libertatea și demnitatea lui fiind cauza scumpă a partidului nostru. O creație



https://biblioteca-digitala.ro

care se definește prin încrederea permanentă în speranțele, năzuințele și viitorul omului socialist. Pentru noi, arta înseamnă triumful înflăcărat al vieții, al civilizației și culturii, al progresului, al frumosului.

Plin de talent, dotat cu generozitate pentru culoare și înțelegere plastică, creatorul român de astăzi are în spate o tradiție de mare profunzime și rafinament, are înaintași care-l obligă să abordeze drumul artei ca pe o muncă grea și tenace, ca pe o datorie de onoare față de un popor cu aspirații permanente către libertate, respect și fraternitate între popoare, pentru pace.

Expresia efortului constructiv al muncitorului găsește alături talentul creatorului, dorința de împlinire, emoția și afectivitatea, munca neobosită a artiștilor români.

Creația noastră urmează îndemnurile neobosite ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, de a făuri o artă îndrăzneață, originală, care să servească poporul. Arta născută din victoriile și aspirațiile poporului este un factor de transformare a societății, un element dinamic de înnoire a gîndirii, de dezvoltare multilaterală a valențelor umaniste în această epocă de permanente transformări pe care o trăim. Fiecare lucrare de amploare, de largă respirație a neobosiților noștri artiști constituie un adaos însemnat, semnificativ la făurirea unei noi conștiințe, la fundamentarea patrimoniului național, la îmbogățirea vieții poporului, cu interesele căruia se identifică organic întreaga activitate a Partidului Comunist Român.

viorel mărginean:

patosul artei angajate

Privite retrospectiv, în acest moment aniversar de o deosebită importanță pentru viața întregii noastre țări, toate marile realizări de care se leagă activitatea Partidului Comunist Român își au și pe planul artelor plastice semnificative și rodnice corespondențe.

Succesele, marile izbînzi ale politicii economice și culturale promovate cu fermitate revoluționară de partidul nostru, de secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, coincid cu o dezvoltare fără precedent a activității artistice. Aș aminti, între altele posibile, faptul că în fiecare județ al țării avem astăzi filiale și cenacluri ale Uniunii artiștilor plastici, galerii de artă, că în fiecare din aceste centre pulsează o intensă viață spirituală. Comparativ cu ceea ce se realiza în etapele anterioare, compoziția picturală de mari dimensiuni a cunoscut, mai ales în ultimii 15 ani, o deosebită dezvoltare. Avem un mare număr de artiști talentați, creatori specializați în toate ramurile artei plastice, care nu-și precupețesc eforturile pentru a da țării o artă de calitate, o artă angajată, făcută cu înțelegerea legăturii adînci, structurale dintre cultură și educație. Nu este lipsit de semnificații nici faptul că publicul pentru care creăm este un public exigent în gusturi, este un public cultivat, pentru că aparține unei țări cu o tradiție artistică remarcabilă.

Întîlnirile și discuțiile pe care le-am avut cu tovarășul Nicolae Ceaușescu în ultimii ani, în toate împrejurările de majoră însemnătate pentru viața breslei noastre, sprijinul permanent care ne-a fost acordat de organele de partid și de stat în soluționarea unor probleme concrete ale activității noastre, ne-au îndrumat creația, ne-au stimulat eforturile spre dobîndirea unor noi cote ale calității. Iată de ce, în spiritul întregii politici culturale promovate de Partidul Comunist Român, de secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, arta noastră de astăzi își propune realizări de înaltă ținută profesională, care să contribuie la dezvoltarea armonioasă, morală și intelectuală, a oamenilor.

4. SPIRU CHINTILĂ, TITU DRĂGUȚESCU, ALEXANDRA DRĂGUȚESCU, ROMEO ZAMFIRESCU: *Tineret, artă și cultură, mozaic ceramic, casa științei și tehnicii din Cîmpina*

https://biblioteca-digitala.ro

cronica

boris caragea la 75 de ani

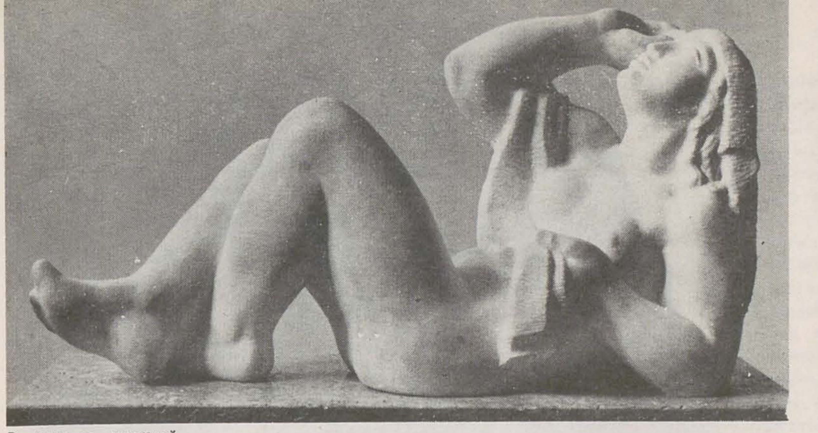
radu ionescu

Ne-am întrebat adesea în ce fel se cade să zăbovim asupra operelor de artă, deci asupra acelor mărturii cu care artiştii au îmbogăţit lumea, generaţie după generaţie fiindu-le adînc îndatorate. De bună seamă că-i putem îmbrăţişa cu privirea, cercetîndu-le viaţa şi opera în devenirea lor, măsurînd, cu balanţa seacă a certitudinilor, an după an al vieţii, operă după operă, astfel ca, la sfîrşitul vieţii — sau mai bine zis la începutul intrării în istorie — să ştim exact cu cît s-au înălţat în ani şi opere în trecerea lor pe acest pămînt. Oare cum trebuie să ne apropiem de Boris Caragea?

*

Boris Caragea, a cărui sărbătorire cu prilejul adăugării celui de al 75-lea an — ciudat, credeam că un om înfrăţit cu apa, soarele şi nisipul nu se supune trecerii anilor! — ne-a făcut să ne aplecăm asupra operei sale şi să o privim, cu mai mare atenţie decît am făcut-o pînă acuma, întotdeauna fiind fascinaţi de prezenţa sa, atît de deosebită de a celorlalţi artişti. Adesea se spune despre cei roşi de focul harului interior că «au luat drumul artei»; despre Boris Caragea se poate afirma cu tărie că «a răsărit» în mijlocul vieţii artistice româneşti. O călătorie la Bucureşti, în 1925, cînd a văzut Gigantul lui Paciurea — să fi avut oare tînărul de 19 ani impresia că se priveşte într-o oglindă măritoare? — întîlnirile de la Balcic cu Fritz Storck, cu cîţiva dintre pictorii atraşi de farmecul inegalabil al acelor locuri şi, în primul rînd, cu H. Avachian,

Legenda lui Hagi Dimitrie, relief



Deşteptarea, marmură

În soare, marmură

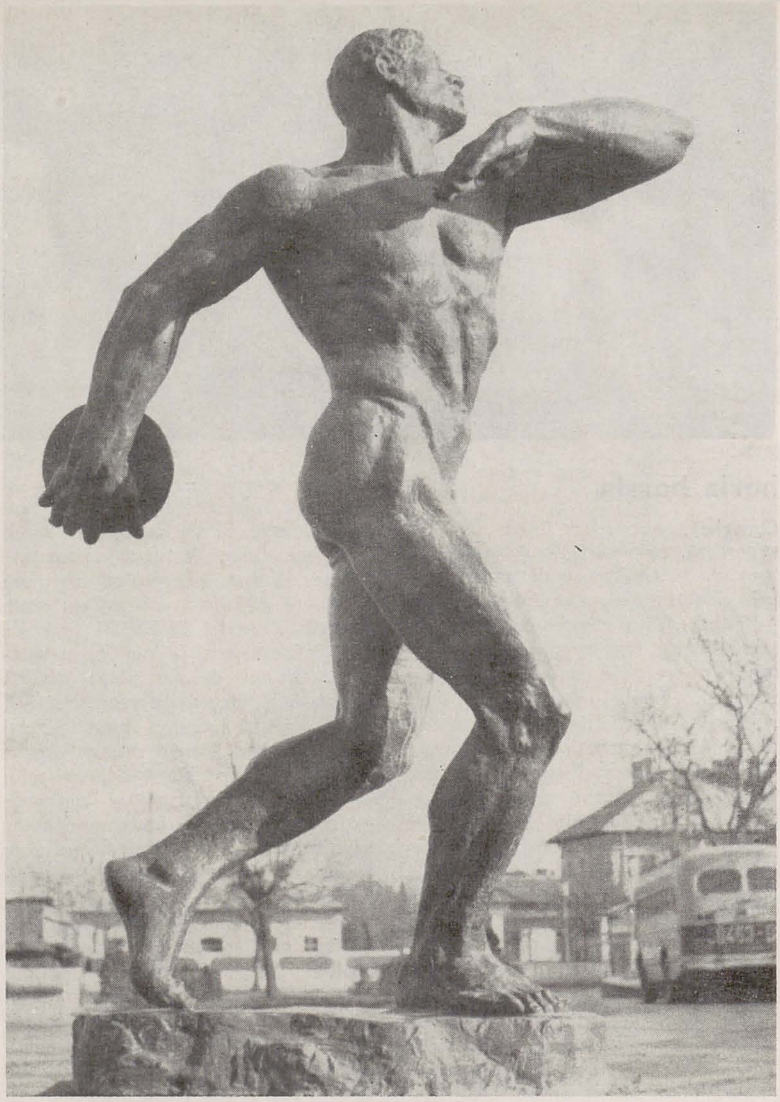
care i-a dat şi sumare lecţii de desen, au fost motive suficiente să aprindă în inima celui ce dusese o viaţă atît de grea lumina călăuzitoare a drumului său.
În primii ani ai vieţii se lăsase călăuzit de acel tată ştiut şi dincolo de Balcic pentru frumuseţea, puterea şi hărnicia sa iar apoi, la moartea acestuia, de dragostea mamei sale către care gîndurile şi recunoştinţa lui Boris Caragea nu vor obosi niciodată îndreptîndu-se. De aceea anii petrecuţi la Şcoala de arte frumoase, îndrumat de Fr. Storck şi, sporadic, de O. Han, nu au reprezentat altceva decît învăţarea unui alfabet care să-l facă apt să recreeze ceea ce văzuse deja creat, însă nu la măsura comună ci la aceea a tumultuoasei sale chemări interioare. Astfel se poate explica cum, abia ieşit de pe băncile şcolii, abia instalat ca bursier în atelierul din curtea Muzeului Aman, Boris Caragea irumpe în arta românească, în acel ianuarie al anului 1934, cu o expoziţie al cărei răsunet, a cărei autoritate, îl va urmări toată viaţa. De la *Adam şi Eva* şi pînă la cei din jurul său, trecînd prin mai toate ipostazele posibile ale omului în durere sau resemnare, în forţă contenită sau dezlănţuită, în rugă adîncă sau smerenie autoritară, Boris Caragea desfăşoară, surprinzător de bine legat, de solid, de expresiv, opera sa. Este rezultatul confruntării cu sine însuşi, al transmutării forţei pe care şi-o intuia încă din copilărie din trupul său vînjos în bronzul sau piatra ce par a fi duse pînă la densitatea maximă pe care, în ciuda solidităţii lor, o pot suporta. Nici urme nuanţate de deget ce s-a plimbat pe suprafaţa materialului ca pe o claviatură nervoasă, nu rotunjimi ce evocă alcovul, nu perfecţiune anostă de inutilă oglindire, ci vigoare, nerv, strigăt de victorie îndelung aşteptată cu certitudinea celui străin de îndoială, de teamă sau de cădere.
În acel ianuarie 1934 în sculptura românească s-a ridicat spre înalt un şoim intrînd, tot atît de brusc pe cît a apărut, în legendă. De acum înainte orice ar fi făcut, oricum ar fi făcut, înaltul era al lui, nu mai putea fi văzut în rînd cu ceilalţi, măsurîndu-se cu ei, luptînd, cîştigînd sau pierzînd, semănînd deci cu ceilalţi.
După vreo doi ani o întîlnire cu un alt vital al sculpturii moderne, cu Mestrovic, avea să-l impresioneze profund şi să-i aducă poate aminte de Gigantul lui Paciurea, nu ca sculptură, ci ca dimensiuni, născînd în el un dar, tîrziu, poate prea tîrziu, împlinit: acela al lucrărilor mari, monumentale. Apoi, poate mai mult cu ochiul bărbatului decît cu acela al sculptorului pare să fi zăbovit asupra lui Bourdelle sau Maillol rotunjind formele, concepînd, pentru un timp, musculatura în voluptate.
De acum înainte, cu sentimentul datoriei ce se cere împlinită şi cu experienţa cîştigată cu bucuroasă trudă, Boris Caragea se dedică, cu precădere, unor sculpturi de mari proporţii, monumente destinate amplasării în diferite oraşe ale ţării pentru a eterniza (vanitas vanitatum!) oameni sau fapte către care sufletele noastre se îndreaptă sau care ne sînt date drept model. Este epoca fertilă a realizărilor de mari dimensiuni, vis al oricărui sculptor, însă tensiunea care stătea să spargă operele de mai mici dimensiuni — bronzuri sau pietre luptînd parcă din greu să nu explodeze sub forţa care zăcea închisă în ele — acuma se răspîndeşte, egal şi blajin, în marile volume în bronz făcute să fie văzute de la mari distanţe.

Din nou, cu gîndul la Boris Caragea ne plimbăm paşii prin expoziţia de la Dalles căutînd a-l descifra, prin imprecizia criteriilor organizatorilor, pe adevăratul Caragea, acela care a spus un cuvînt cu un timbru aparte, care este numai al său, în sculptura epocii noastre. Şi, din nou, zăbovim cu precădere asupra mărturiilor atît de dense, de viguroase, de monumentale, ale acelor ani, îndepărtaţi azi, care au configurat, în ciuda modificărilor ulterioare, imaginea artistului. *Sclavul* şi *Ţăranca*, *Pietà* şi *Balada lui Hagi Dimitrie*, *Maternitatea* şi *Durere*, *Femeia cu cobiliţa* şi cîteva portrete de femei se leagă toate prin acelaşi spirit, maiestoase dar triste, de o tristeţe eroică şi calmă, chezăşie a permanenţei şi, cîndva, tîrziu, departe în timp, a binemeritatei victorii.
În nici un alt sculptor român nu a fost condensată atîta vreme de a se exprima, atîta dorinţă aprigă de a plămădi forme, de a arăta şi altora lumea în care a crescut şi a visat: a pescarilor şi a frumoaselor femei din Dobrogea, a mamelor îngrijorate de soarta copiilor sau a muncitorilor înlănţuiţi, asemeni tatălui său, sub povara greutăţilor sau a acelor personaje ce populează viaţa satelor coborîte din legende sau din Biblie, devenite tot atît de apropiate locuitorilor ca şi oricare alt vecin de toate zilele.
Omagiindu-l pe Boris Caragea pentru opera sa, lăsînd generaţiilor de studenţi dotaţi să-i ducă mai departe dragostea şi respectul pentru meserie nu putem să nu ne întoarcem din nou privirea către acea zi de ianuarie 1934 cînd s-a înălţat aprig ca un şoim în lumea artei româneşti.

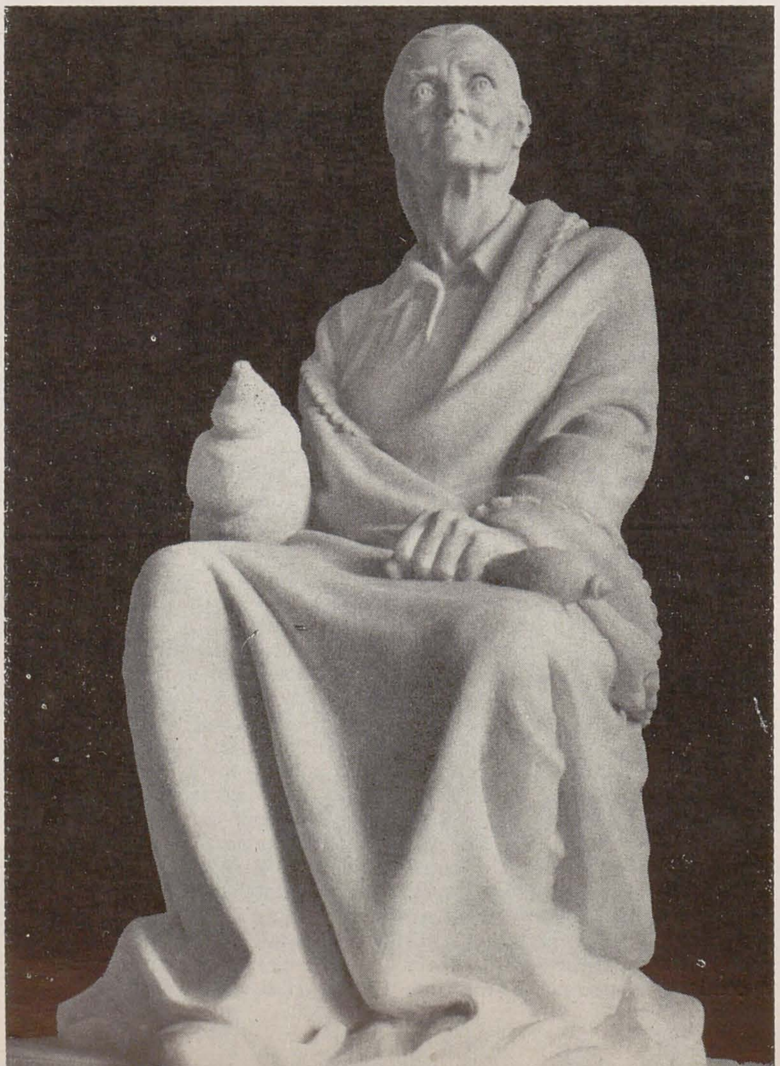
horia horşia

Omagială, expoziţia Boris Caragea sugerează, prin caracterul său retrospectiv, restituirea unui amplu edificiu sculptural — universul artistului — fixînd cîteva dintre coordonatele sale stilistice, fapt care permite raportarea operei de o viaţă cursului tumultuos, uneori meandric, al artei româneşti din ultima jumătate de secol. Artistul aparţine epocii, opera i s-a integrat acestui curs tumultuos, încă de la debutul spectaculos, în 1934, cu o expoziţie personală, la numai un an după absolvirea academiei bucureştene de artă. Atunci (sau ulterior), în efortul de a caracteriza personalitatea artistului şi viziunea acestuia, comentatorii stabileau afinităţi cu valori deja omologate — Paciurea, Han, Jalea — afinităţi şi nu filiaţii, pentru că Boris Caragea se impusese prin forţa şi originalitatea talentului său. S-ar putea spune că expoziţia de debut conţinea concentrat proiectul unui univers artistic, edificat apoi de-a lungul unei jumătăţi de secol, dacă ne gîndim la monumentalitatea autentică a multora dintre lucrările de mici dimensiuni sau la simplitatea expresivă a unora dintre viziunile sale decorative. Ne-am putea, astfel, permite o imaginară traiectorie — una dintre mai multe posibile — de la «Sclavul» din 1934, implicînd, în vigoarea expresiei ce rezultă din articularea îndrăzneaţă a volumelor, o atitudine anteică a artistului în raport cu valori perene ale sculpturii europene, la «Pasărea furtunii», din ultimii ani, la formele tranşant stilizate ale obiectului sculptural al cărui model poate fi, deopotrivă, pasărea în zbor sau numai ideea de zbor. Forma şi relaţia dintre formă şi idee, relaţie exprimată în mod curent explicit, uneori declarativ — de la configurări autentice ale forţei vitale, la investirea acestor configurări cu funcţii alegorice — constituie o constantă a artei sculptorului. Încă în 1941, Ion Frunzetti spunea într-un comentariu: «Boris Caragea, acest atît de talentat artist tînăr, surprinde din ce în ce prin siguranţa cu care mînuieşte materialul şi concepe forma». Concepţia formei, ritmurile formelor într-o alcătuire sculpturală, articularea acestei alcătuiri în funcţie de o măsură dată, măsură căutată şi descoperită, vor imprima unitate unui ansamblu divers de întruchipări. Un ansamblu divers, pentru că prin operă artistul se exprimă pe sine şi lumea lui şi stabileşte în mod permanent un raport în continuă mişcare cu viaţa socială.
Măsura acestei arte este fiinţa şi existenţa umană. Prima oară am scris despre Boris Caragea cu vreo 25 de ani în urmă, la una din expoziţiile anuale de stat, prezentînd marmura intitulată «Mama», un omagiu intim dar gest învestit în acelaşi timp cu forţă generalizatoare pentru concepţia artistului despre fiinţa umană. Acum, la o incursiune retrospectivă, ni se pare că lucrarea dezvăluie mai mult, indicînd tocmai măsura umană a artei lui Boris Caragea. Artistului îi sînt proprii atitudinea militantă explicit exprimată, un anume avînt revoluţionar şi romantic — ne vom aminti de portretele sale de muncitori şi mai ales de pescari, de compoziţiile sale ample pe tema Victoriei, de recviemul pe care-l consacră Răscoalelor din 1907, de oda dedicată eroilor istoriei în compoziţia cu Fraţii Buzeşti. Boris Caragea este permanent preocupat de reprezentarea în piatră sau bronz a omului şi se întoarce mereu la întruchiparea acestuia cu bucuriile sale şi cu tristeţile sale simple şi profunde, de la celebra «Femeie cu cobiliţa» sau de la «Femeia cu ghitara», la «Legenda lui Făt-Frumos», această însufleţire a pietrei, însufleţire umană care trece dincolo de contingent şi aspiră spre proiecţia în mit, prin intermediul basmului popular. Măsura umană din «Mama» ne trimite deopotrivă la rădăcinile artei lui Boris Caragea pe care le descoperim în clasicismul european şi în modelele acestuia — Renaşterea şi clasicismul elen. Aşa fiind, ni se pare cît se poate de firească apropierea lui de Paciurea şi mai ales de Antoine Bourdelle, afinitate care îl îndepărtează în acelaşi timp de Rodin sau de Brâncuşi. Bourdelle, de altfel, a contribuit la statornicirea în sculptura secolului nostru a măsurii umane şi a arhitecturării monumentale, deschizînd drumuri trainice sculpturii moderne — Oscar Walter Cisek reamintea, şi aceasta încă în anii de studiu ai lui Boris Caragea, adică prin 1929, că sculptorul francez recunoscuse că însemnătatea artei sale a fost înţeleasă în România mai înainte de a se fi încununat de glorie internaţională. A fost înţeleasă pentru marea ei simplitate şi pentru statornicia raţiunii ei, care stau deopotrivă la temelia unora dintre fruntaşii sculpturii contemporane române, din rîndul cărora Boris Caragea face parte — un sculptor rînduit de G. Oprescu între artiştii consacraţi şi mai reprezentativi pentru mişcarea noastră artistică. Expoziţia omagială este un semn al acestei preţuiri.

https://biblioteca-digitala.ro



Discobol, bronz



Mama, marmură

https://biblioteca-digitala.ro

locuința solară experimentală «neptun 1»

Institutul de proiectare «Carpați» în colaborare cu Institutul național pentru creația științifică și tehnică

andrás peres

— Scopul experimentului: De a analiza aportul energiei solare pentru încălzirea locuinței și pentru prepararea apei calde menajere.

— Tipul de locuință ales: Duplex: cu următoarea dispunere a spațiilor:
La parter: cameră de zi, vestibul, WC de serviciu, bucătărie, loc de luat masa.
La etaj: două dormitoare, baie.
La subsol: stația de stocare și pompare.
În pod: spațiu tehnic.

— Aria desfășurată construită: Locuință — 152,0 m² (parter + etaj 1)
Spații tehnice — 144,0 m² (subsol + pod)
Total: 296,0 m²

— Aria utilă: Locuință — 97,75 m²
Spații tehnice — 124,50 m²
Total 222,25 m²

— Volum util: Locuință — 258,0 m³
Spații tehnice — 272,0 m³
Total 530,0 m³

— Caracteristice structurale importante: izolare termică foarte bună (rezistența termică a pereților 5,55 m² h °C/Kcal; structură metalică (stîlpi și grinzi); peretele sudic realizat în întregime din elemente de captare tip increst (convectori heliotermici) cu o înclinație de 50° față de orizontală realizîndu-se o suprafață de 94,60 m² între elementele de captare; au fost introduse suprafețe vitrate pentru iluminarea spațiilor; tîmplăria exterioară din P.V.C. cu geam termopan; protecția pe exterior a termoizolației elemente P.V.C. (de tip exterior)

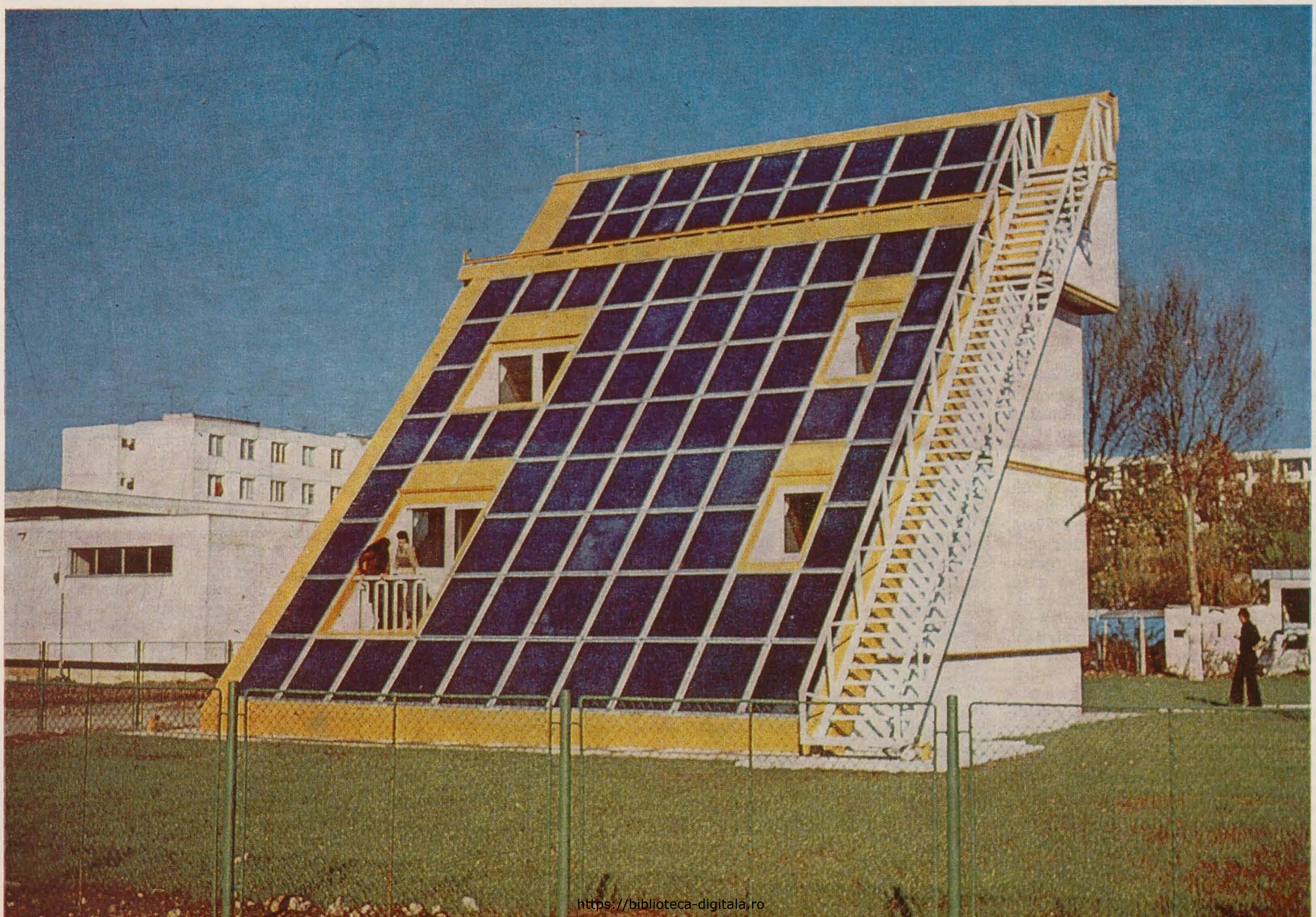
— Date comparative față de o locuință convențională (cu aceleași caracteristice spațiale și cu centrală termică proprie pe combustibil lichid):

	Neptun 1	Locuința convențională
— Pierdere de căldură	7.200 Kcal/h	25.400 Kcal/h
— Necesar de energie termică pentru încălzire în regim de funcționare neîntrerupt:	15,30 Gkal/an	53,97 Gkal/an
— Aport mediu de energie solară pe perioada de încălzire	23,5%	—
— Completare energie din energie electrică adică	14.663 Kwh/an (perioadă de încălzire)	700 Kwh/an (pentru injector centrală termică)
— Combustibil lichid	—	7,1 t/an
— Cost anual pentru încălzire		
— energie electrică	3.900 lei / an	200 lei/an (pentru injector)
— combustibil lichid	—	7.800 lei/an
Total	3.900 lei / an	8.000 lei/an
Economii anuale în exploatare 4.100 lei/an		
— Necesar de energie termică pentru preparare apă caldă menajeră	4,34 Gkal/an	4,34 Gkal/an
— Aport energie solară/an	60%	—
— Aport energie solară/anotimpuri		
— iarna	12%	—
— primăvara	68%	—
— vara	100%	—
— toamna	68%	—

Suprafață de captare aferentă 9 m²
În timp de vară, toamnă și primăvară folosind restul elementelor de captare se poate livra apă caldă menajeră și la alți consumatori

— Completare de energie din energie electrică (în boilere electrice și pentru pompare la terți)	4.090 Kwh/an	180 Kwh/an (pentru injector centrală termică)
— Combustibil lichid	—	0,65 t/an (pentru nevoile proprii) 1,65 t/an (cu livrare la alți consumatori)
— Cost anual pentru preparare apă caldă menajeră	—	
— Energie electrică	1.030 lei/an	48 lei/an
— Combustibil lichid		715 lei/an (pentru nevoi proprii) 1800 lei/an (pentru livrare la alți consumatori)
Total:	1.030 lei/an	1848 lei/an
— Economii anuale în exploatare	518 lei/an	—

În loc de concluzii:
- investiția inițială este mai mare astăzi pentru o locuință solară decît pentru una convențională
- astăzi este convenabilă folosirea energiei solare pentru prepararea apei calde menajere (mediul rural și urban) centralizat sau individual
- odată cu apariția elementelor de captare cu randament sporit îmbunătățirea sistemelor de stocare (conservare) a energiei (de la vară la iarnă) va ameliora investițiile inițiale și sistemul va deveni rentabil
- datorită dispunerii elementelor de captare în anumite condiții de construcții (orientare — înclinare) sau integrarea acestora, în arhitectura construcțiilor va genera o nouă arhitectură care astăzi încă ne pare vizionară.



https://biblioteca-digitala.ro

un personaj caragialesc: bucureştii secolului al XIX-lea

liviu rotman

Bogata substanţă ideatică a operei caragialiene a dat, dă şi va mai da material pentru nevoia de exegeză a multor cercetători. S-au scris mii de pagini şi se vor mai scrie mii, încă multe tomuri vor fi închinate literaturii celui ce constituie unul din vîrfurile culturii româneşti. Am dori să ne oprim asupra unui aspect care ne frapează de mult şi la care încercăm să ne întoarcem acum: prezenţa foarte vie a Bucureştilor în opera caragialiană, prezenţă atît de concretă încît ne permitem să considerăm oraşul din ultimul sfert al secolului trecut ca un veritabil personaj caragialian. Şi, încă unul central, ce joacă rol de cheie, ce rezolvă conflicte. Implicarea oraşului, cu toate realităţile sale, în opera acestui « monstru sacru » e de un interes deosebit. Nu ni se vorbeşte de o stradă Y din urbea X. În faţa noastră se desfăşoară panorama reală a oraşului din anii '70, '80 şi '90 ai veacului trecut. Întîlnim străzi, case, grădini de vară, cafenele care au fost, altele care există încă. Unora textul caragialian le conferă celebritate precum « lunionului » lui Jupîn Dumitrache. Altora le conferă un loc distinct pe care altfel l-ar fi pierdut în memoria noastră spirituală. Am încercat să-l urmărim pe « nenea Iancu » în traseele sale bucureştene, să încercăm să regăsim ceea ce a rămas din oraşul în care se consumau dramele moftangiilor săi, să mai regăsim ceva din atmosfera lor. Am încercat să citim ceva din ce ne spun casele construite după gustul şi necesităţile unui Jupîn Dumitrache sau unui conu Leonida. Poate astfel vom afla mai multe despre cei pe care Caragiale nu i-a cruţat, dar pentru care păstra undeva o undă de căldură şi totodată vom afla ceva în plus despre mentalitatea unei epoci de interes major în istoria naţională, epocă în care s-a realizat statul naţional român independent.

Caragiale, cu formaţia sa de ziarist, este prezent în tot oraşul. Cîteodată te şi miri cum a putut să-l cunoască atît de bine. O hartă a drumurilor bucureştene a eroilor lui Caragiale acoperă practic Bucureştii de la întîlnirea veacurilor XIX şi XX. Nu lipseşte occidentala Cale a Victoriei, cu cafenelele şi grădinile sale de vară, cu Cişmigiul, cu tramvaiul, ce circula de la Sfîntul Gheorghe la Moşi, oraşul cu statuile sale, din care cea a lui Mihai Viteazul, loc de agitaţie politică a bucureştenilor. Dar cartierul pe care Caragiale îl preferă pentru eroii săi şi care capătă o personalitate distinctă este cel al Dealului Spirii. Aici intuieşte Caragiale locul de plecare al moftangiilor ce ajung să stăpînească întreg oraşul, să-şi comande cu nonşalanţă şvartul la Capşa sau Bulevard. Aici, într-o zonă cu tot mai multe obiective industriale — la stabiliment, spune Jupîn Dumitrache !

— cu cartiere ce apar în jurul acestor « stabilimente » dar în acelaşi timp loc al unui înfloritor comerţ, în care negustorul e figura centrală. De aceea neguţătorul de cherestea, precum acelaşi Jupîn Dumitrache, e şi căpitan în garda civică. Dealul Spirii, cu străzile sale înguste, cu casele sale care trebuiau să răspundă orgoliului toptangiului sau unui « nenea Niţă », cel ce cerea şi primea chitanţă pentru « jertfe patriotice » în 1866.

Dealul Spirii se oferă ca un univers al burgheziei industriale şi comerciale, dar nu un univers « închis » ci unul care îşi potrivea viaţa la pulsul oraşului: moftangiii de aici citeau cu sfinţenie Vocea Patriotului Naţional, fiind la curent cu viaţa politică, frecventau localurile din centrul oraşului, distrîndu-se la Union, chiar dacă nu înţelegeau limba. Nu e de mirare dacă şi pe plan urbanistic avem de a face cu o difuzare a unor modele ce veneau de aiurea — via Calea Victoriei sau Bulevardul cel nou al Universităţii. Dar înainte de a trece la analiza Bucureştilor de la sfîrşitul secolului trecut, trebuie să spunem că subtilul observator al realităţilor bucureştene contemporane lui era un bun cunoscător al oraşului generaţiei trecute. Caragiale cunoaşte cu prisosinţă şi oraşul părinţilor lui Jupîn Dumitrache, pe care îl prezintă în povestirile din ciclul « Din carnetul unui vechi sufler » sau în Kir Ianulea. În aceasta din urmă, acţiunea se petrece la începutul secolului trecut. Kir Ianulea, ca mulţi alţi negustori, vine în primitorul oraş de pe malul Dîmboviţei, important centru al schimbului de mărfuri, dar şi de idei.

Foarte interesantă e motivarea alegerii Bucureştilor de către Aghiuţă. *« Am să mă duc la Bucureşti... cunosc oraşul... (că mai umblase de multe ori pe acolo) e loc de petrecere. Banul e scump; învîrtit bine, aduce peste sută la sută.* Se recunoaşte deci oraşului calitatea de mare centru comercial. Tenta orientală a oraşului e mult mai puternică la acest început de secol. Kir Ianulea trage în miezul tîrgului, la hanul Manuc, el însuşi un avanpost al Orientului la nordul Dunării. Construcţia sa impresiona atît de mult prin aerul său balcanic, încît un călător francez de la începutul anilor 40 scria « şi iată Constantinopolul în mijlocul Bucureştilor ». Plăcîndu-i oraşul, Kir Ianulea cheamă un samsar căruia îi porunceşte ... *să-i găsească fără zăbavă o pereche de case frumoase, cu încăperi multe pentru stăpîni, musafiri şi slugi, la aer curat, cu grădină şi fîntînă-n curte, cu pivniţe, bucătării, spălătorii, cu grajduri şi şoproane, în sfîrşit cu toate cîte trebuiesc pentru aşezarea cuviincioasă a unui negustor chiabur* ». Aflăm aici idealul de habitat pentru negustorul de la începutul veacului trecut, după gustul căruia s-a organizat aglomeraţia urbană a Bucureştilor. Găsim, în această dorinţă a lui Kir Ianulea, cîteva din trăsăturile urbanisticii bucureştene, pe care transformările importante din a doua jumătate a veacului nu au reuşit să le anuleze. Remarcăm întîi grădina, căci toate casele bucureştene îşi aveau grădina lor. Verdele pomilor caracterizează oraşul, remarcă un Sestini, un Lauranson sau un Raoul Perrin. Un articol, nesemnat, dar atribuit de noi lui Ubicini, dintr-un periodic de circulaţie al anului 1841, subliniază « masa verde urcă pe case şi înconjoară cele peste 60 de biserici »[1]. Din grădina dorită de Kir Ianulea nu lipseşte chioşcul, element de filiaţie orientală, păstrat în urbanistica secolului al XIX-lea, ca unul din multele argumente ale apartenenţei istoriei urbane româneşti la aria spirituală a sud-estului european şi prin aceasta la enigmatica lume a Orientului musulman. Chioşcul rămîne ca un element important al curţii bucureştene, ca o expresie de confort spiritual şi e prezent în programul caselor de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Un exemplu interesant ce se mai păstrează este cel de pe strada Spătarului — vis-à-vis de Casa Melic — aparţinînd unei case cu pretenţii, ce are înscris pe fronton anul 1886. Dar să-l părăsim pe Kir Ianulea la începutul veacului pentru a ne întoarce în Bucureştii sfîrşitului de veac XIX, atît de cinematic surprins de Caragiale. Odată intrat în universul cartierului lui Jupîn Dumitrache eşti tentat să-l crezi foarte aproape, eşti sigur că, vorba lui Ipingescu, te afli printre « ai noştri ». Simpla citire a numelor străzilor — care printr-o fericită întîmplare au scăpat de furia rebotezărilor din anumite perioade revolute — este deja un început de radiografie a mentalităţii sociale, ce poate fi bine completată prin studierea caselor contemporane eroilor caragialieni. Unele « cu pretenţii » au pe frontonul casei iniţialele proprietarului, autentic blazon, semn al conştiinţei importanţei ce o avea burghezia în acea perioadă. Majoritatea faţadelor sînt de factură neoclasică. Şi aceasta nu întîmplător. Moftangiul invocă acest gir de nobleţe care era afinitatea spirituală cu antichitatea clasică, că, vorba unuia din dăscălimea lui Caţavencu, « România de la Traian... ». În acelaşi spirit faţadele sînt decorate cu statui de împăraţi sau filosofi romani, ce au împrumutat numele lor şi străzilor: Catilina, Brutus, Marc-Aureliu, Seneca. Odată intrat în hol, în semn de maximă ospitalitate este înscrisă, jos acolo unde îţi vor călca paşii, inscripţia « Salve ». Proliferarea neoclasicului ia o asemenea amploare la sfîrşitul secolului şi îi sînt împrumutate atîtea alte elemente încît am putea vorbi de o bucureştenizare a acestui stil arhitectonic.

Garduri frumos lucrate, la fel ca şi balcoanele şi marchizele, sînt chemate şi ele a sublinia importanţa economică şi socială a proprietarului. Dar ele nu ascund, nu izolează casa de stradă. Mahalagiul bucureştean îşi duce viaţa în legătură cu strada, evenimentele străzii, la fel de importante pentru el ca şi schimbările guvernamentale, sînt comentate de soţi precum Leonida şi Efimiţa, iar în acelaşi timp evenimentele din casă sînt cunoscute înafară, alimentînd o promptă şi plină de imaginaţie « opinie publică ». De aici şi grija fiecăruia pentru « onoarea lui de familist ». Acest caracter al casei este una din caracteristicile importante ale urbanisticii bucureştene ce ilustrează una din trăsăturile vieţii urbane dintr-o mai întinsă arie spirituală. De aceeaşi arie spirituală se leagă şi casele cu geamlîc, atît de răspîndite în Bucureştii veacului trecut. În o asemenea casă stătea şi Lefter Popescu, eroul celor « Două lozuri », la « ... *Casele cele verzi cu geamlîc...* » de pe strada Pacienţii 13. Caragiale este

---

[1] Magasin pittoresque, 1841, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro

atent la plastica faţadelor, observînd bogata lor decoraţie «*pe dinafară, şase ferestre mari, ciubuce şi ornamente monumentale*» observă eroul din «Caut casă».

Caragiale e foarte atent la arhitectura caselor bucureştene. Exactitatea lui frizează cîteodată documentarul. Una din particularităţile arhitecturii bucureştene, mai precis a sistematizării sale, sînt casele gemene. Caragiale revine în repetate rînduri la ele. Astfel în schiţa «Proces-verbal» se consemnează în actul întocmit de comisarul secţiei 55 următoarele: «*Avînd în vedere că d. Stavarache Stavrescu, proprietarul imobilului din strada Graţiilor nr. 13 bis, lipit în dreapta cu imobilul aceluiaşi proprietar cu nr. 13 simplu, iar la stînga un loc viran tot al aceluiaşi proprietar* . . . . E clar că avem de-a face cu două case construite după acelaşi plan, pentru acelaşi proprietar. Tot actul conştiinciosului om al legii explică de ce s-a ajuns la această situaţie: «. . . *iar amîndouă imobilele sînt la fel de identice cu deosebire că amîndouă au faţa pusă altfel către răsărit şi către apus lipite spate-n spate, pentru ocadie ca să poată sparge zidul de la mijloc şi să facă un singur corp, dacă s-ar ivi un amator cu famelie pentru o încăpere aşa mare*».

Astfel, prin glasul comisarului, Caragiale ne explică, aşa cum înţelege el, un anume program de arhitectură. De altfel acesta este numai unul din tipurile de case gemene; mai există cazul în care cele două case, «la fel şi identice» stau faţă în faţă. Asupra primului tip, Caragiale mai revine în «De închiriat»: «*Amîndouă casele sînt absolut identice: acelaşi plan, aceleaşi încăperi zugrăvite la fel; în sfîrşit, două case gemene, peste putinţă de deosebit dacă una n-ar purta nr. 7 simplu şi cealaltă 7 bis. Au fost începute şi isprăvite de clădit totodată*». În ceea ce priveşte primul caz avem o descriere mai amănunţită a uneia din «gemene»: «*o cameră, o săliţă şi o bucătărie*» în timp ce în al doilea caz, catagrafierea ne aparţine prin adunarea informaţiilor din text — deci e mai aproximativă. Salon, odaie de dormit, «sofragerie», odaia servitorilor, bucătărie. E clar că «geamăna» din urmă are un grad de confort cu totul deosebit.

Ca ziarist, Ion Luca Caragiale a fost un aspru critic al urbanisticii bucureştene. Într-unul din acidele sale articole, publicate în «Adevărul», el vorbeşte de obiceiul ciudat de a construi casele una cu spatele la alta. Sigur că în opiniile sale a fost influenţat şi de situaţia sa de «chiriaş» în Bucureşti. Astfel casa de pe strada Rotarilor 21—23 (astăzi I. L. Caragiale), colţ cu Sfîntul Spiridon (azi C. A. Rosetti) era geamănă de două ori, odată cu o casă cu un singur zid despărţitor, casă ce astăzi nu mai există şi geamănă faţă în faţă într-o curte, în care greu poate pătrunde soarele. De aici şi optica «fumurie» ca să nu spunem întunecată asupra urbanisticii Bucureştilor. Sigur că programul de arhitectură al caselor, trama stradală, răspundea unor necesităţi economice şi sociale ale burgheziei, care a «modelat» oraşul după aceste interese. În cadrul acestor interese specifice un loc important este şi goana după profit, atît de sintetic şi cinic formulată de Guizot «Îmbogăţiţi-vă!». De aici şi o anume economisire a spaţiului pentru realizarea tipului de locuinţe de «închiriat» din care s-au născut după 1900 cenuşiile «case de raport». Cu toate acestea panorama Bucureştilor e departe de a fi dominată de asemenea umbre, ce-i drept reale, dar nesemnificative, nici ca tendinţă, nici ca număr pentru perioada lui Lache, Mache şi compania. Căci ei, urmaşii lui Kir Ianulea, au înfăptuit o etapă importantă din modernizarea oraşului.

Traseele eroilor caragialieni nu pot să ocolească acel «corso» al întregii societăţi bucureştene, care era Calea Victoriei, care e la Caragiale mai mult decît o importantă arteră de circulaţie, ci o cale a ideilor, locul de contact spiritual pentru toţi bucureştenii. Aici priveliştea se schimbă. Animaţia creşte, trăsuri, tramvaiul cu cai şi mai ales multe, multe cafenele şi grădini de vară. Acestea formează o «agoră» sui-generis în care bucureşteanul iese în stradă, află şi transmite informaţii. Aici se află totul, iar majoritatea conversaţiilor se învîrt în jurul subiectelor politice, căci, ei, Lache, Mache, Mitică sînt foarte sensibili la mutaţiile din sfera macro-socialului. Îi afectează, la fel de mult ca propriile lor drame. Să nu uităm de Crăcănel, care plînge în hohote «*şi închipuieşte-ţi dumneata acum Miţa (plînge) şi garda naţională s-a desfiinţat*», iar Leonida se îmbracă frumos ca să meargă la. . . revoluţie. Chiar dacă îl priveşte critic, cu aciditatea cunoscută, Caragiale recunoaşte, în fapt, spiritul civic ridicat al Capitalei. Şi nu e firesc ca în centrul acestei agore să fie Teatrul Naţional, acest templu al culturii, căruia Caragiale i-a închinat atîta trudă? Tot astfel mulţi dintre eroii săi trec pe lîngă teatru, multe trasee se încrucişează aici, în faţa somptuoasei clădiri. Teatrul era poate una din cele mai concrete materializări a bucureştenilor de a avea totul «. . . ca în cele mai înaintate state ale Europei», după cum repetă multe dintre documentele epocii.

Calea Victoriei, în ansamblul său, reprezintă poate în modul cel mai sintetic sincronismul capitalei României cu marile metropole europene. Capitală a culturii, prin prezenţa Teatrului Naţional, a presei prin mulţimea redacţiilor şi tipografiilor, a comerţului de carte prin prezenţa celor mai importante case de librărie, vechiul Pod al Mogoşoaiei era o chintesenţă a ceea ce avea să vină pentru oraş. Forfota din jurul noilor localuri, precum Capşa şi Fialkowski, ele însele parte integrantă a istoriei culturii româneşti, edificiile severe cu etaj, precum cea a hotelului Continental, alternau cu misterioasele pasaje, cu sublima feronerie în cel mai clasic «Art Nouveau» — toate acestea sînt înregistrate pe retina eroilor lui nenea Iancu, precum simpaticul şi atît de posibilul Caracudi. La fel de occidental este şi noul bulevard, denumit al Academiei, iar mai tîrziu «Carol», ce trebuia să unească Universitatea cu Cotrocenii. Conceput ca o axă a oraşului, bulevardul este una din mîndriile urbaniştilor deceniilor 60 şi 70 ai veacului. Casele, la cererea unui consilier comunal al vremii, trebuiau să fie în «stil italian». Acelaşi neoclasic, dar mai . . . clasic decît în cartierele mai depărtate. Trecînd astăzi în forfota, cîteodată iritantă a bulevardului, puţini au curiozitatea şi implicit şansa de a admira îngrijita decoraţie a clădirilor datate în jurul anului 1880.

La intersecţia acestor importante căi se ridica «Grand hotel de Boulevard» construit după proiectul arhitectului Al. Orăscu. Proprietarul hotelului este Grigore Herdan, căruia Primăria îi adresează în 1872 o adresă de mulţumire pentru această realizare, cel mai mare edificiu privat din oraş. Credem că spre acest hotel se îndrepta şi familia domnului Goe, care comandă birjarului «*La bulivar, birjar*». Tot aici se întîlnesc şi alte personaje ale lui Caragiale — Hotelul lui Grigore Herdan avea să fie un important vad cultural. Aici vor fi saloane de artă plastică unde vor expune: Aman, Grigorescu, Stăncescu, Tăttărescu, Lecca etc. Tot aici avea să funcţioneze librăria şi editura «Alcalay».

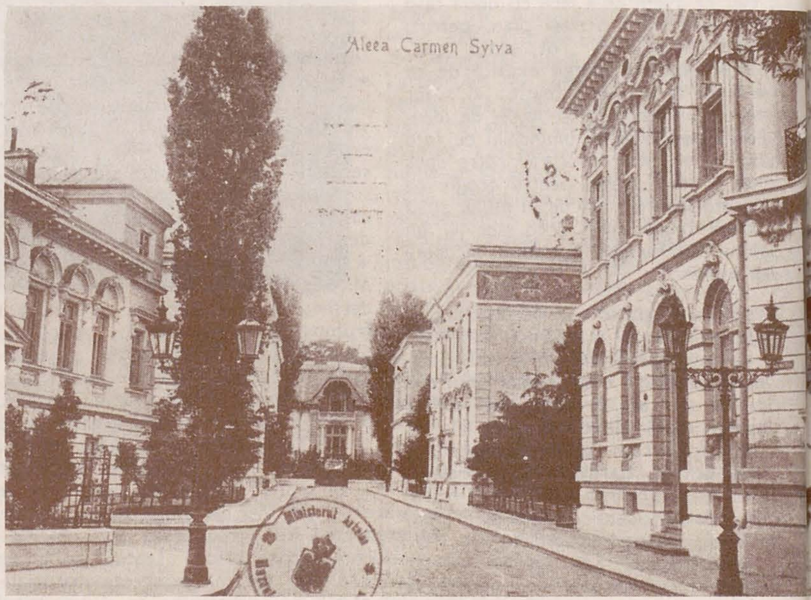
A doua jumătate a secolului trecut este foarte bogată în construcţii de hotele. Oraşul «hanurilor» devine oraşul «hotelurilor». Unele îşi schimbă «faţa» odată cu numele, precum vestitul han al lui Manuc care, renovat în 1874, devine hotel «Dacia». Altele se construiesc în această perioadă, cum e hotelul Manu, din piaţa Episcopiei. O descriere a lui, dată de presa vremii, e ilustrativă pentru caracterul modern al acestei construcţii. «Hotelul construit *special pentru acel sfîrşit*, cuprinde 60 de camere de locuit, două săli mari pentru restaurant sau cafenea, salon deosebit, opt cabinete particulare, o întinsă berărie sau tavernă, pivniţă veche, apă la toate caturile, baie la catul I şi II, balcon circular pe 2 strade la aceleaşi caturi, curte sau grădină, intrări deosebite pe ambele strade . . . » Dar să ne oprim un pic în Cişmigiul în care Caracudi îşi scria reportajele politice. Ambianţa nu s-a schimbat mult. S-a păstrat, din păcate într-o faţă aproape nevăzută a parcului, feroneria de la sfîrşitul secolului. S-a păstrat şi «movila» terenului în care îşi consumă «drama» eroii din monologul «*1 Aprilie*» «. . . *şi că el adică Mişu, s-o aştepte negreşit în Cişmigiu pe movilă, şi să fluiere pe ,,Margareta''*. . . ». Tot aici îşi localizează «poanta» unuia din «gogoşii» săi din «Claponul» intitulat «Eclipse»: «. . . *A doua eclipsă totală, în soare. . . se va putea observa fără ochean pe la miezul nopţii de pe Movila Cişmigiului*». Movila e evocată, în versuri, şi de N. T. Orăşanu, de fapt şi el un «Mitică» bucureştean: «O movilă stă în mijloc, şi domină cu mîndrie / Toată întinderea grădinii ca un punctu de strategie / Mahalalile, aicea, sărbătoare se acaţă / Şi privesc fumul nobleţei mai la vale cum se înalţă [1].

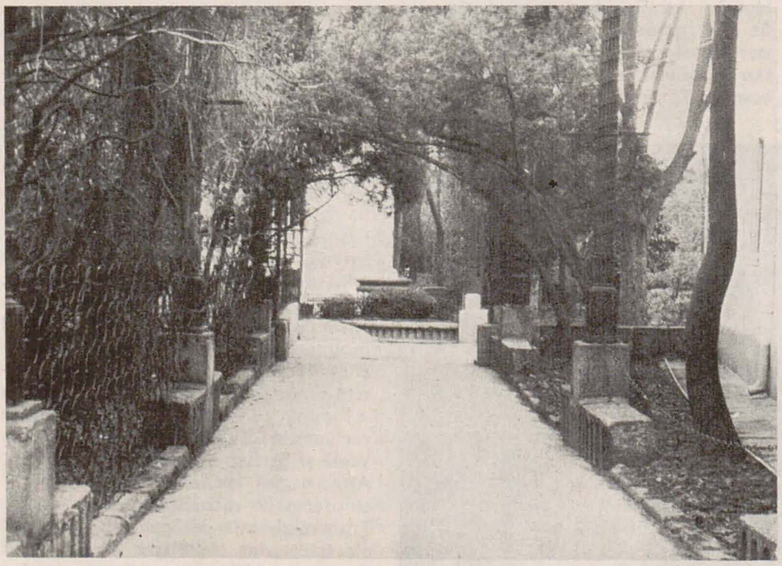
În epocă a existat un interes permanent pentru îngrijirea şi înfrumuseţarea acestui parc, atît de îndrăgit de bucureşteni. Astfel, de exemplu, o ştire comenta intenţia de a se aduce din străinătate un artist-sculptor pentru a face statui în Cişmigiu şi la Şosea (Amicul Familiei, I, 1863, nr. 2, aprilie, p. 17—18). Iar cartierele din jurul Cişmigiului, precum aleea Carmen Sylva (azi Progresul) sînt expresia unei organizări urbanistice moderne. O citire atentă a operei lui Caragiale ne dezvăluie o serie de ştiri şi despre mobilierul urban al oraşului, expresie a modernizării sale. Chiar dacă diferite elemente ale acestuia apar într-o «lumină critică». Astfel, se face o reclamaţie că felinarele de pe Leon Vodă şi Şerban Vodă nu funcţionează. Alte pagini ne amintesc de bănci, chioşcuri de răcoritoare etc.

Tramvaiul, atît cel cu cai, cît şi cel electric, sînt familiare eroilor lui Caragiale. Alături de trăsuri, acestea facilitează legătura între cartiere. Face ca bucureşteanul să fie peste tot la el acasă. Marele scriitor intuieşte în tramvai un element de civilizaţie ce aparţine viitorului. Ar fi poate interesant de semnalat că în ofertele de antrepriză pentru construirea unui «drum de fier american», cum era numit tramvaiul în documentele epocii, găsim în 1868 pe cea a lui Ion Heliade Rădulescu.

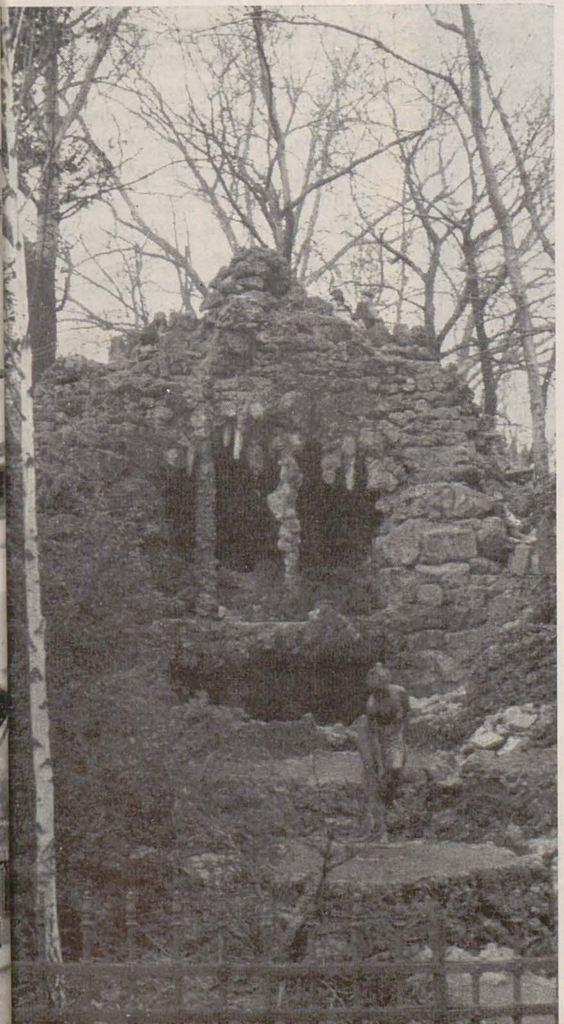
[1] N. T. Orăşanu, Tîrgul cu idei sau Buletinul Cişmigiului, Bucureşti, Imprimeria Romanov et comp., 1857.

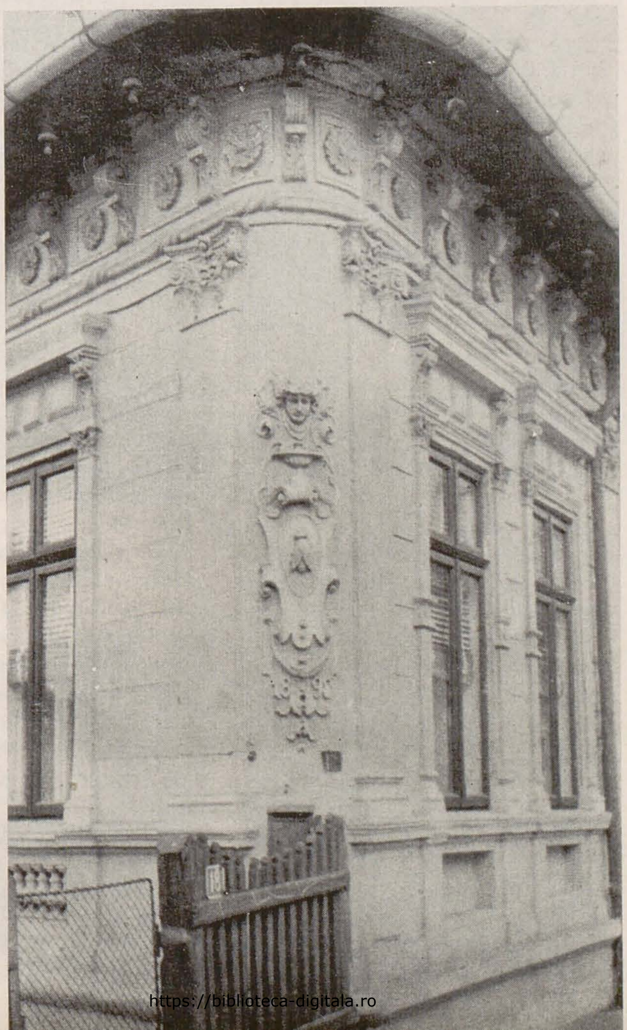
https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro





Tramvaiul, la Caragiale, face să se accentueze la maximum imaginea cinematică a aglomerației urbane ce era Capitala. Bucureștii sînt concepuți ca un tot organic, nici o parte nu este uitată. *« Grăbiți-vă care mai de care și ieșiți din toate cele patru colțuri ale Bucureștilor; de la Delea Veche și Popa Nan pînă la Grădina cu cai și Sfîntul Gheorghe, unde e acum capul bulevardului din Dealul Spirii și din Izvor pînă în Precupeții Noi și Tirchilești, unde vine de trece traivanul ăl albastru »*.

Căci, înainte de a fi oriental, sau occidental, Bucureștii lui Caragiale sînt un oraș al mișcării. Intuirea acestui caracter este poate unul din meritele marelui scriitor. Eroii lui Caragiale nu sînt numai martorii, dar și participanții la prefacerile adînci prin care trece Capitala României. Cu tot caracterul lor contradictoriu, aceste prefaceri duc la modernizarea orașului, la transformarea sa într-o metropolă europeană. Și chiar dacă astăzi sîntem tentați să zîmbim la încercările lor disperate, mai mult sau mai puțin corecte, de a se comporta ca pe malurile Senei, nu putem să nu recunoaștem că modernizarea Bucureștilor după modelul Parisului a însemnat un proces progresist pentru istoria civilizației românești.

A descifra istoria civilizației moderne românești a secolului trecut e dificil. Poate cu ajutorul lor, al eroilor lui Caragiale, o vom face mai ușor. Și tot datorită lor ne vom simți aici în orașul de la Dîmbovița și mai acasă.

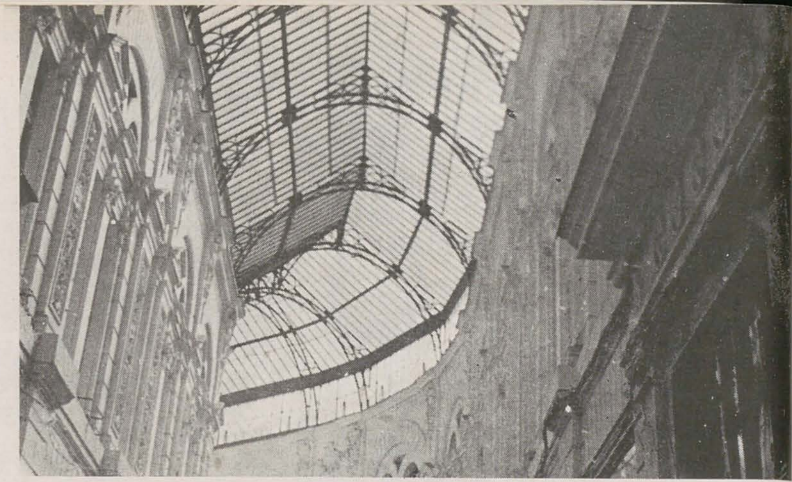
---

1. București — oraș al comerțului
2. . . . seara, cum răsăreau aștrii, de jur împrejurul Observatorului pompierilor de la bifurcarea bulevardului Pake șoptind mereu, cu un glas blajin, același cuvînt: « Viceversa ! da, viceversa ! » (Două loturi)
3. E destul atîta: Mitică — de vreme ce și dumneata îl cunoști tot așa de bine ca și mine. Firește că trebuie să-l cunoaștem: îl întîlnim atît de des — în prăvălii, pe stradă, pe jos, în tramvai, în tramcar, pe bicicletă, în vagon, în restaurant, la Gambrinus — în fine pretutindeni Mitică este bucureșteanul « par excellence ». . . Și fiindcă Bucureștii sunt un mic Paris, și Mitică, se-nțelege, este un mic parizian. (Mitică)
4. Eu stam în colțul otelului de Boulevard . . . (Reportaj)
5. Piața Teatrului Național
6. Aleea Carmen Sylva (azi str. Progresul)
7. Din feroneria Cișmigiului: un felinar și stîlpii cu « vrejuri » ai unei alei.
8. Unul din domiciliile bucureștene ale lui Caragiale și un tip de case gemene — str. Rotarilor (azi I. L. Caragiale)
9. « Puntea » din Cișmigiu pe care trecea Caracudi în căutarea « bombei » (Reportaj)
10. Case gemene de la sfîrșitul secolului trecut
11. Ajungînd în colțul stradei Nouă, se opri la Capșa, așezîndu-se la o mesuță (Reportaj)
12. La deschizătura largă a Pieței Teatrului . . . l-am pierdut din ochi în mulțime (Reportaj)
13. Movila Cișmigiului, singurul loc de unde putea fi urmărită . . . eclipsa.
14. Decorația unei fațade de case de « comersant » din mahalaua Slobozia.

Cărțile poștale ilustrate sînt din colecția de fotografii a B.C.S. La selectarea lor am fost sprijinit de Maria Polojințev.

https://biblioteca-digitala.ro

pasajele — element de specific



ruxandra bușneag iotzu

« pasaj, pasaje — s.n. : spațiu între două rînduri de clădiri sau coridor al unei clădiri așezat la nivelul străzii, care servește pietonilor pentru a trece dintr-o stradă în alta . . . var : pasagiu, pasagii » . . . *
fr. : passage (derivat din passer, din latinescul passus-pas); engl. : passage; ital. : passagio; span. : pasadizio; germ. : Durchgang.
Fluența pe care o prezintă țesutul urban al Bucureștiului în zona sa centrală se datorește în mare parte spațiilor pietonale, pasajelor cu precădere. Ele accentuează ideea comunicării, amplifică respirația unui oraș care și-a păstrat scara umană chiar atunci cînd a fost croit « în mare », conturînd o rețea de logice legături pietonale între marile artere.
Vorbim despre specificul Bucureștiului : el este mai bine reprezentat de tipul de organizare a spațiilor pietonale decît de clădiri în sine — afirmație valabilă mai cu seamă pentru nucleul său central. Pasajele sînt spații gîndite de la început doar pentru uzul pietonului; ele configurează trasee, fiind reperele unui sistem pietonal ** care ar trebui revitalizat și întregit acum cînd în lume se vorbește de « repunerea în drepturi a pietonului », și de « zone pentru pietoni ».
Să nu uităm că Bucureștiului, oraș de cîmpie, i s-au transmis caracteristicile satului românesc de la șes : « casele . . . nu se alătură în front înlănțuit, dîrz și compact, ci se distanțează, fie prin simple goluri, fie prin intervalul verde al ogrăzilor și al grădinilor, puse ca niște silabe neaccentuate între case. Această distanță, ce se mai păstrează, e parcă ultima rămășiță și amintire a văii, . . . Se marchează astfel și pe șes intermitența văilor, ca parte integrantă a spațiului indefinit ondulat » (Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*). Este o motivație a faptului că în zonele centrale ale orașului — care aspiră la o densitate maximă — fronturile sînt străpunse (dacă nu total cel puțin la parter, deci la nivelul ochiului) de pasaje, de treceri pentru pietoni. Se creează zone de discontinuitate, imaginea unui centru aerat, comunicant, care acordă personalitatea clădirilor cu personalizarea spațiilor pentru pietoni.
Profitînd de relativa independență a pasajelor față de sistemul pietonal ar trebui să se acorde un plus de atenție amenajării lor ca elemente în sine pînă cînd sistemul va începe să funcționeze ca întreg (numeroase străzi din zona centrală sînt prevăzute a deveni artere pietonale, dar problemele lor de trafic nu s-au rezolvat încă). Bucureștiul nu este un oraș generat de civilizația automobilului, nefiind amenințat de pericolul care pîndește marile metropole — depopularea centrelor. Preocuparea pentru păstrarea specificului de calm « patriarhal » al centrului său ar trebui să se concentreze asupra unor zone care devin de maximă importanță — cele de interes pietonal.
Este de ajuns să privim o hartă a Bucureștiului pentru a constata prezența pasajelor în nucleul cu indice de centralitate * peste 95%; ele semnalează zone de mare intensitate a fluxului pietonal, trasee preferențiale. « Pasagiul » Victoriei, unul din cele mai folosite, este o importantă legătură de mare eficiență : prin str. Biserica Enei el leagă b-dul Nicolae Bălcescu de calea Victoriei și, mai departe, prin str. Matei Millo (în a cărei prelungire se situează), cu str. Brezoianu. Nu este întîmplător că pateul de case delimitat de străzile Edgar Quinet, Academiei, 13 Decembrie și de calea Victoriei este străbătut de trei pasaje. Iar o tentativă de salubrizare a zonei ar scoate la iveală interesante legături între acestea, întreg pateul avînd valențe neexplorate, el putîndu-se transforma într-un veritabil sistem orientat către înăuntru.
Deși din epoci și de influențe diferite, pasajele s-au asimilat în conștiința bucureșteanului. Ele se adresează trecătorului propunîndu-i odată cu un traseu mai scurt, mai eficient, și comunicarea vizuală cu elemente nebănuite, deschiderea către o altă zonă, invitația de a o parcurge. Pasajele oferă cadre, secvențe filmice, centrînd privirea asupra unor imagini care în parcurgerea obișnuită a traseului trec neobservate. Este o rezultantă a amplasării lor — perpendicular pe fluxul arterelor pe care le leagă, cel mai adesea între două focare de interes a căror percepere obișnuită, tangențială, este mult inferioară posibilității de a le percepe frontal, în mișcare. Pasajele pun accente — prin traseul pe care ți-l impun sau prin contrastul lumină / umbră care se creează între elementul de capăt și parcurs. Majoritatea pasajelor bucureștene sînt, semnificativ, pasaje descoperite. Ele par a reconstitui în mediu urban un traseu prin pădurile de altădată, închizîndu-se ca o potecă umbrită (loc de trecere) sau deschizîndu-se ca un luminiș (loc de liniște și popas).
Pasajele, element de specific, nu se referă doar la specificul unei organizări a traseelor pietonale ci și la o caracteristică a bucureșteanului — plăcerea orientală de a zăbovi într-un spațiu liniștit, retras față de animația străzii dar rămînînd în contact vizual cu ea.
Toate pasajele posedă resurse nevalorificate. Toate așteaptă un mobilier urban corespunzător, o tratare diferențiată, o revitalizare. Multe dintre ele nu sînt nici măcar anunțate (și se fac atîtea studii de signaletică !); majoritatea au drept pavaj același asfalt ca și carosabilul; nu o dată magazinele pe care le adăpostesc sînt grupate întîmplător, fără o preocupare pentru ținuta și personalitatea locului. Apare necesară lansarea unui concurs (de ce nu al Uniunii Arhitecților și al Uniunii Artiștilor Plastici?) pentru stabilirea unor funcțiuni și tratări adecvate fiecărui tip de pasaj, actualizarea lor la nivelul firmelor, dalajelor *, impunerea lor cu mai multă pregnanță în circuitul pietonal, dotarea lor cu mai multe elemente de interes. În acest context apare problema rezolvării funcțiunii etajelor în acord cu cea a parterului, în încercarea de a trata fiecare pasaj ca întreg.
Element de tradiție a locului, pasajele pot fi preluate de noile clădiri ale centrului, asigurînd nucleului central al Bucureștiului, în continuare, respirația largă și căldura detaliului.
Comentariul care urmează nu se va referi la partea istorică, documentară a problemei, ci va trata pasajele așa cum apar azi, încercînd să sublinieze valențe și posibile reactualizări.

pasajul bijuteria

Cunoscut mai mult sub numele de pasajul Villacross, pasajul Bijuteria *, cel mai unitar dintre pasajele bucureștene, se înscrie în tradiția europeană a celei de a doua jumătăți de secol XIX. Galerie acoperită, beneficiind de o inspirată și atentă restaurare, îmbină simplitatea structurii de metal și sticlă a acoperirii cu prețiozitatea barocă a stucaturilor fațadei. Îndrăznelii îi răspunde simetria, ritmul unităților interioare.
« Cînd secolul 19 era neobservat, devenea îndrăzneț » scria Siegfried Giedion despre Bon Marché (Eiffel și Boileau, 1876). Structura metalică a interiorului nu se demască la exterior decît unei priviri atente să observe deasupra neoclasicului fronton un dom cu osatură metalică (1). Legînd str. E. Carada cu calea Victoriei pasajul beneficiază de un flux continuu în ambele sensuri (de fapt prin str. E. Carada el face legătura între calea Victoriei și intersecția străzilor Academiei și Doamnei). Accesele sînt neunitar tratate; cel situat vis-à-vis de Banca Națională beneficiază de un largo (care ar trebui folosit ca spațiu pietonal, nu pentru parcare auto) cu rol de tranziție interior-exterior; intrarea monumentală creează o interesantă legătură vizuală — prin feroneria ornamentală — permițînd o privire incitantă către interior (1). Intrările din calea Victoriei sînt nesemnificativ exprimate, fără a marca importanța reală a locului. Vecinătatea porticului Băncii

---

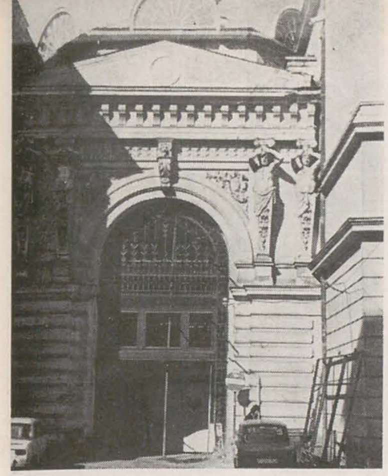
* *Dicționarul limbii române moderne*, Editura Academiei R.P.R., 1958.
** referitor la spațiile pentru pietoni, v. și dr. arh. A. Trișcu, « Străzi pentru pietoni », rev. « Arhitectura » 1/1980.

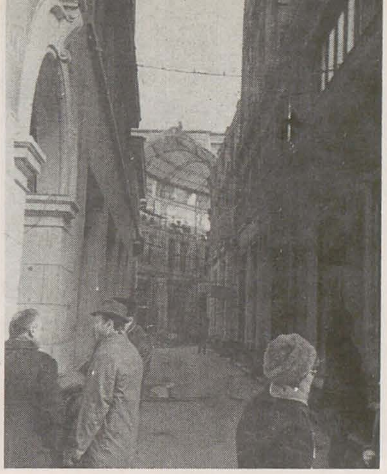
* v. psiholog S. Damian ; arh. S. Popescu-Criveanu ; arh. L. Pancu ; dr. arh. S. Voiculescu : « Unele aspecte metodologice, istorice și social-psihologice, legate de studiul centrului orașului București », rev. « Arhitectura » 4/1976.

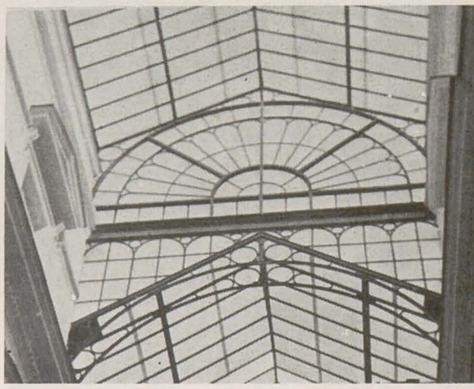
* acestora le revine un rol foarte important în anunțarea intrării într-un pasaj, în orientare și direcționare, în modificarea percepției spațiului, putînd da senzația dilatării lui (în funcție de materialele folosite și dispunerea lor în anumite structuri).

* cf. unei tăblițe indicatoare.

https://biblioteca-digitala.ro







Române de Comerț Exterior (avînd la parter magazinul Bijuteria) ca și prezența pe colț a unui magazin ce se adresează și căii Victoriei și pasajului (2) sînt elemente de acroș vizual care ar putea îndemna la parcurgerea unui traseu în firească continuitate.

Cele două « nave » ale pasajului sînt acoperite de o structură « în două ape », luminatorul fiind susținut de arce duble metalice (4) care marchează ritmul elementelor de rezistență a clădirii (considerînd unitatea A = traveea unei prăvălii * și unitatea B = traveea casei scării putem citi ritmul AABAA... caracteristic pasajului (3)). La intersecția celor două ramuri, domul octogonal dă o notă monumentală ansamblului, accentuînd importanța accesului din str. E. Carada. Spațiul amplu pe care-l acoperă are rolul de unificare vizuală — percepem simultan spațiul interior, deschiderea celor două nave și exteriorul.

Elementul spectaculos al interiorului îl constituie lumina, accentuată de folosirea unei sticle gălbui pentru acoperiș și de albul reflectant al zidăriei. Mișcarea, curbarea celor două brațe face să apară elemente de neprevăzut. Opusă « știutului » liniei drepte, linia curbă ne invită să o urmărim (3). Ritmarea fațadelor beneficiază astfel de raccourci-uri, de un unghi de vedere mereu altul, eliminînd monotonia, introducînd viul. În locul fostelor prăvălii vom întîlni la parter o cofetărie, două simigerii, un anticariat, un magazin de discuri și mai multe magazine ale cooperației meșteșugărești (optica, tricotaje, artizanat), primele bucurîndu-se de un vad bun. Spațiilor de la etaj li s-a găsit o utilizare mai puțin fericită, deși justificată (laboratoare, birouri). Fără a milita pentru o monotonie funcțională — este știut că micile unități de alimentație publică mențin pulsul unei zone, deci prezența lor este salutară — cred că ar trebui operat în domeniul selectării unui anumit specific al celorlalte magazine. Se poate la fel de bine imagina aici un centru de librării cu anticariat, magazin de discuri și stampe — într-o organizare care să înglobeze și spațiile de la etaj pentru expoziții periodice de carte sau documente privind orașul București, sau un centru al cooperației meșteșugărești — avînd la etaj ateliere și la parter mici unități de desfacere specializate de tipul boutique, sau, de ce nu, mici galerii și ateliere pentru artiști.

Oricare din propuneri vizează o animare a întregului, făcînd și etajul participant la desfășurarea evenimentelor. Pasajul, beneficiind de un raport plăcut între ampriză și înălțime — permițînd perceperea fără efort a nivelului superior — ar trebui tratat ca un tot. Unitate spațială în sine, pasajul Bijuteria depășește funcțiunea primară de « loc de trecere » devenind un loc de popas; prin dotări, el poate deveni un centru activ, interesant.

Reexaminarea ținutei firmelor, a dalajului (din nou asfaltul e prezent) se impune imperativ. Ritmul net al prăvăliilor, calitatea restaurării reclamă ca partener de dialog o ambientare de calitate. Apariția unor zone de culoare și a micilor spații verzi (jardinierele plantate cu iarbă care marchează uneori « terasa » cofetăriei cu cele 2—3 mese ale ei) ar înviora imediat atmosfera.

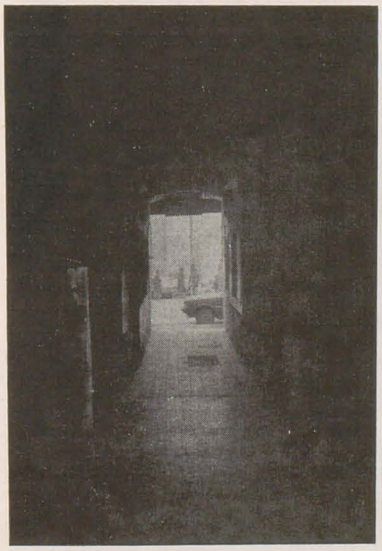
pasajul englez

Surprinzător, de loc anunțat, pasajul Englez (English) leagă strada Academiei de Calea Victoriei, înscriindu-se în sistemul de penetrații între cele două artere cu o notă de spectaculos. Pasajul este singurul din București în care metalul apare utilizat la scară mai largă — luminator cu ferme metalice, tiranți și ochiuri mobile (10), pasarele metalice susținute de console metalice, balustrade ornamentate în frumoasa tradiție a feroneriei secolului XIX.

Îngustimea prospectului nu facilitează perceperea întregului ansamblu; în clipa în care ridici privirea (8) ți se rezervă surpriza descoperirii celor trei niveluri de pasarele (ale căror balustrade, deși unidirecționale, devin dinamice prin inflexiunile de detaliu) și a luminatorului general. Urcînd, luminozitatea crește, iar privirea poate cuprinde simultan mai multe planuri (9).

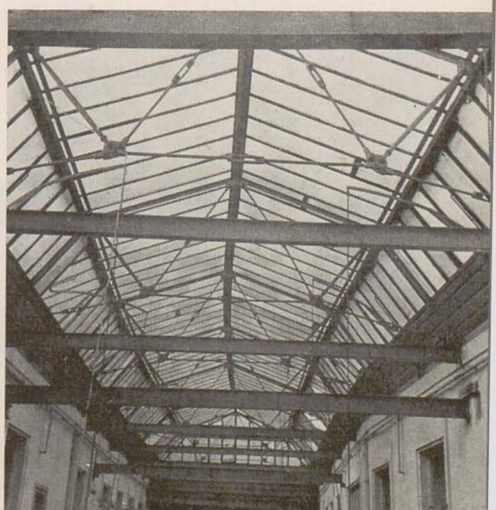
Diferența de nivel existentă în acea zonă între str. Academiei și calea Victoriei (preluată destul de indiferent de un pachet de trepte) (8) ar putea fi speculată într-o posibilă reamenajare a spațiului interior.

Total nepotrivit pentru locuire, pasajul îți stimulează imaginația către alte destinații — galerii de modă cu ateliere la ultimul nivel, « bresle »

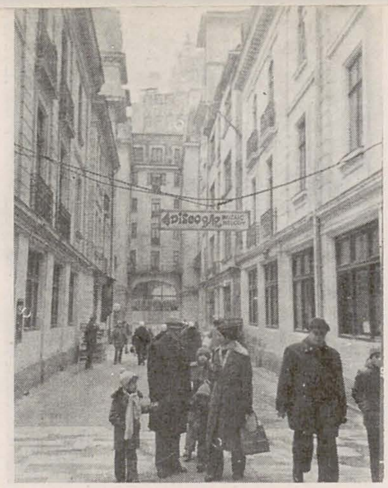


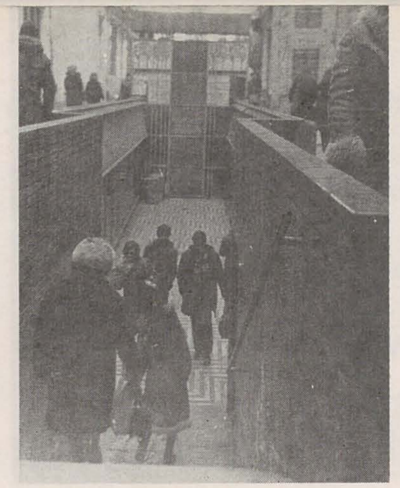
* o bună inițiativă a lăsat la iveală firmele cu « Prăvălia No 1 », « Prăvălia No 2 »...

1, 2, 3, 4: pasajul Bijuteria
5, 6, 7, 8, 9, 10: pasajul Englez



https://biblioteca-digitala.ro





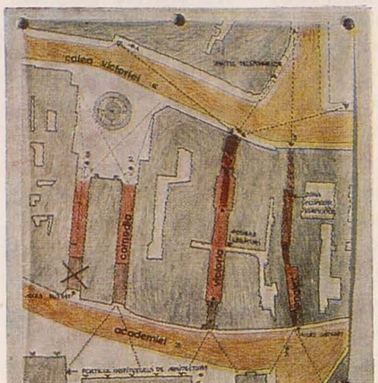
meşteşugăreşti cu prăvălii, ateliere şi administraţie — totul tinzînd la o însufleţire, la o încălzire a spaţiului interior. În locul rufelor, spaţiul poate fi populat de exponate de modă, însemne sau planuri de « breaslă » accentuînd comunicarea pe verticală a diferitelor planuri. Dincolo de marile modificări (afectînd în primul rînd structura casei) micile schimbări ar influenţa mult — din punct de vedere psihologic — aspectul pasajului: s-ar impune o culoare caldă înlocuind griul balustradelor, zugrăvirea pereţilor în alb; deblocarea acceselor care, aşa cum arată acum, creează o senzaţie de gang sordid (5). Beneficiind de perspective interesante la ambele capete (biserica « Dintr-o zi » şi hotelul Union — spre strada Academiei; platforma monumentului eroilor de la 13 Decembrie 1918 şi perspectiva descendentă a străzii Matei Millo — spre calea Victoriei), pasajul a ajuns să ofere din afară senzaţia unei improvizaţii de Luna Park (6, 7) şi doar puţini ştiu că el constituie o veritabilă legătură şi nu un simplu gang — cum te îndeamnă să crezi una din firme. Este o situaţie care s-ar putea remedia foarte uşor pentru că ambele accese sînt amplasate în axul de simetrie al unor clădiri, avînd forţa de a se impune de la sine. Un spaţiu rar, unic în Bucureşti, aşteaptă o destinaţie pe măsură.

pasajul victoriei

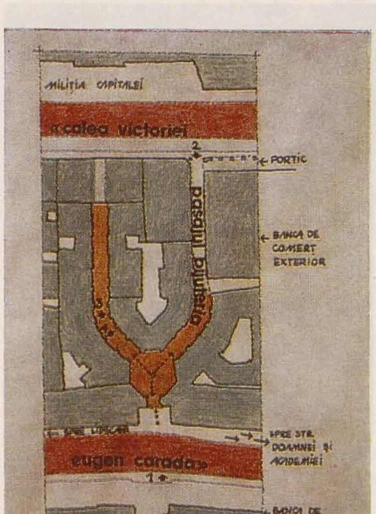
Foarte amplu, legînd doi poli de interes (importante intersecţii stradale), marcat la capete de elemente semnificative (Palatul Telefoanelor — Institutul de Arhitectură, Hotel-restaurant « Union »), « pasagiul » Victoriei este insuficient folosit. Accesul, aflat într-un punct de inflexiune al Căii Victoriei, este vizibil dinspre « Casa Centrală a Armatei » şi dinspre magazinul « Muzica », şi din direcţia străzii Matei Millo; în plus accesul este cuprins în corpul central al unei clădiri simetrice. Întreaga arhitectură gîndită pentru a pune pasajul în valoare este contrazisă de indiferenţa mobilierului urban — chioşcuri tip, amplasate fără a ţine seama de sugestiile planului. (12)

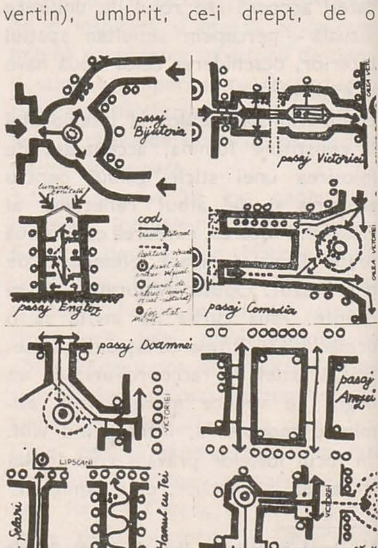
Pasaj descoperit, cu un profil generos, el este marcat de prezenţa continuă a Palatului Telefoanelor (12, 14) în dialog cu spaţiul interior, care astfel ar părea lipsit de personalitate. Întregul este tratat sobru; şochează intervenţii de tipul accesului la « discobar Mozaic-Melody ». Puţini ştiu însă că el conduce spre un amplu restaurant subteran, cu finisaje de cea mai bună calitate (pereţii placaţi cu travertin), umbrit, ce-i drept, de o

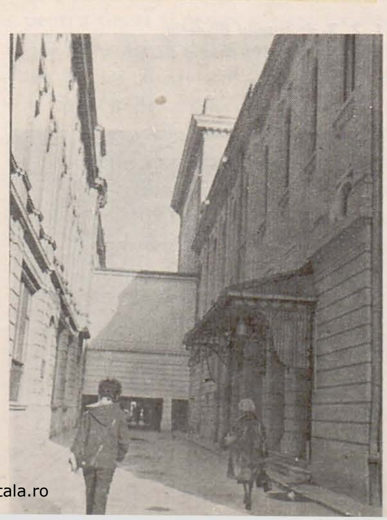
11, 12, 13, 14: pasajul Victoriei
15: Pasajele Comedia, Victoriei, Englez
16: Schiţa zonei centrale care cuprinde pasajele analizate
17: Pasajul Bijuteria
18: Schema pasajelor studiate (fluxuri, puncte de interes, legături vizuale)
19, 20, 21: Pasajul Comedia

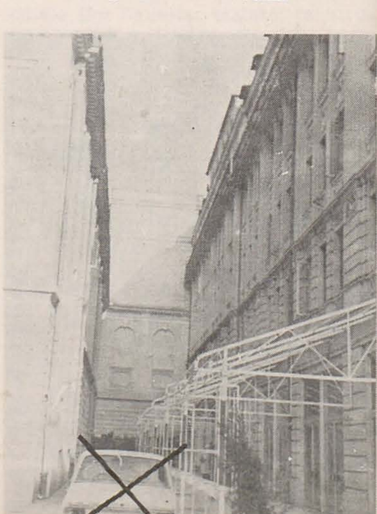


a de plan a zonei ce cuprinde pasajele analizate









https://biblioteca-digitala.ro

« punere în pagină » nu foarte inspirată *. Se pare că subsolul a fost integral utilizat, deci ar putea fi integral revitalizat; tot la subsol, dar luminate printr-un spațiu denivelat de acces (13) sînt magazinele de « Optică » și « Închirieri ». Caracterul predominant al acestui pasaj este, indiscutabil, dat de unitățile de alimentație publică. Cantine, restaurante, chioșcuri, café-bar — totul nu așteaptă decît un sistem unitar de tratare (este de notat începutul făcut de rezolvarea micilor puncte alimentare din str. Academiei (11)), o mai bună punere în valoare. Nu este normal ca ferestrele unei funcțiuni publice (restaurant de ex.) să fie tratate nediferențiat față de ferestrele nivelurilor superioare (locuințe sau birouri) (14).

Parterul înalt, avînd oarecare independență față de nivelurile superioare (spre deosebire de alte cazuri aici nu avem balcoane sau galerii, care să realizeze o comunicare), poate fi în continuare tratat ca atare, accentuîndu-i caracterul public. O rezolvare diferențiată a diferitelor funcțiuni punînd accente, ar aduce un plus de personalitate spațiului.

Zona subsolului (13) s-a bucurat parcă de cea mai mare atenție; dalajele, tratarea unitară a spațiilor vitrate demonstrează posibilitatea, speranța unei generalizări **.

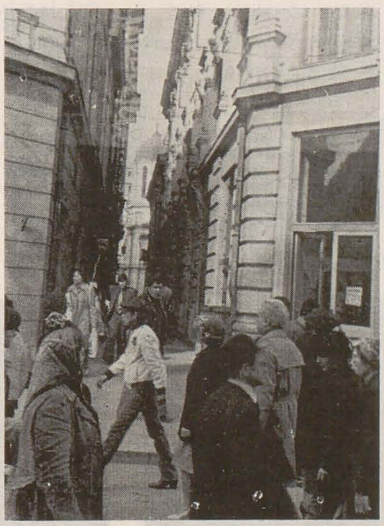
Teatrul Țăndărică beneficiază de un spațiu de afișaj generos — posibil de utilizat nu numai pentru afișe, ci și pentru vitrine de expoziție cu păpuși sau decoruri. Restaurantul alăturat ale cărui mese, scoase vara pe terasă, sînt întotdeauna pline — demonstrează avantajele pe care un spațiu de tip pasaj le poate oferi trecătorului.

Foarte permeabil, aflat într-o continuă comunicare cu exteriorul, deschis prin alveole către zonele adiacente, « Pasagiul » Victoriei ar avea nevoie de un focar de centralizare. Este o problemă de activizare a uneia din dotările sale — eventual concomitent cu rezolvarea la nivel corespunzător a ambientării întregului.

pasajul comedia

Pasajul Comedia și virtualul pasaj Majestic sînt de fapt două accese simetrice față de sala Majestic a teatrului Giulești. Nesemnificativ exprimate spre strada Academiei ele se deschid spre calea Victoriei într-o alveolă verde, odihnitoare (foarte animată vara mai ales) (19). Legătura spre strada Academiei poartă privirea prin porticul Institutului de Arhitectură către sălile de expoziție de la parterul acestuia; înălțimea zonei acoperite a pasajului este prea mică pentru a permite cuprinderea clădirii în ansamblu, dar creează o relație vizuală interesantă.

Pasajul Comedia este din păcate cu desăvîrșire mort, necomunicativ, deși posedă numeroase valențe (20). De această dată modificările nu se adresează arhitecturii, restaurării, ci efectiv signaleticii — întreg pasajul s-ar putea anima prin găsirea unui sistem de afișaj la zi (diurn-nocturn) alături de vitrine cu costume din piesele stagiunii, comentarii sau propuneri de repertoriu. Este rar ca un teatru să aibă la îndemînă un spațiu pe care să-l poată influența.



Micul trotuar nefuncțional ar trebui să se unească cu carosabilul într-un sistem de dalaj care să fie apoi continuat în piațeta din fața teatrului. Mașinile parcate pot ceda locul unor moduli-jardiniere și locuri de stat — care să intre în relație cu fîntîna și spațiul verde. Avînd în vedere caracterul de tranzit al pasajului Comedia, dinamica sa ar trebui accentuată, marcîndu-se punctul de interes — în acest caz alveola căii Victoriei. Pasajul trebuie să se adreseze pietonului — grăbit, în trecere — doar cu elemente de informare cu forță mare de acroș vizual.

Spre deosebire de acesta, pasajul Majestic a căpătat o notă preponderent statică. Trecerea spre strada Academiei fiind acum închisă este de fapt impropriu să-l mai numim pasaj — el devine o prelungire a spațiului public din fața teatrului pe care funcționează o terasă în aer liber (21). Diferența prea netă între caracterul celor două ramuri paralele și simetrice (static/dinamic) ar trebui rezolvată, echilibrată la nivelul alveolei. O tratare unitară a celor trei spații pietonale păstrîndu-le specificul (spațiu de tranzit; spațiu static; spațiu public de interferență), eliminînd elementele parazitare (19) poate crea un ansamblu de mare interes într-o zonă foarte animată. Cu justețe magazinele de la parterul noului bloc construit se orientează și către calea Victoriei și către spațiul alveolar. Bogat în sugestii, spațiul poate deveni reprezentativ pentru calea Victoriei.

pasajul doamnei

Pasajul Doamnei prezintă un caz special de spațiu pietonal transformat în curte de serviciu. Conform definiției de « pasaj » el ar trebui numit « anti-pasaj » pentru că în dreptul său, în loc de a acorda întîietate pietonului, trotuarul căii Victoriei permite accesul mașinilor în incintă — curtea de serviciu a blocului « Delta Dunării » (27).

Ar trebui încercat, mai cu seamă în cazul unor elemente de interes istoric, punerea lor în valoare prin crearea unor spații preponderent adresate pietonului — în cazul de față rezolvînd eventual curtea de serviciu și a depozitelor în subteran.

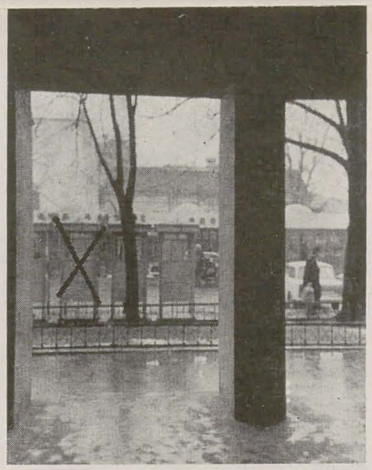
« Pasajul » Doamnei poate continua prin amenajarea pietonală a străzii care leagă biserica Doamnei cu strada Doamnei — deocamdată folosită de trecători și mașini simultan. Legătura creată ar putea servi la parțiala reducere a fluxului pietonal într-un punct critic — intersecția străzii Doamnei cu calea Victoriei în dreptul accesului la magazinul Confecția (trotuarul fiind insuficient dimensionat în raport cu amploarea fluxului) — legînd cele două artere mai departe de punctul lor de confluență, în apropierea

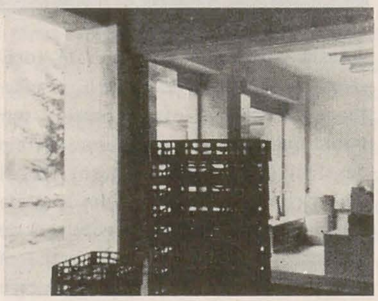
---

* la intrare te întîmpină o statuie « à l'antique » pe care picură apa într-o lumină verde-violet.
** orice reclamă trebuie înlocuită după un timp pentru a nu deveni obișnuință — vezi bătrîna reclamă de « ochelari ».

22, 23, 24, 25: Pasajul Hanul cu tei
26: Pasajul Șelari
27, 28: Pasajul Doamnei

https://biblioteca-digitala.ro





29, 30, 31, 32: Pasajul Amzei
33, 34, 35: Pasajul « Fără nume »
Pasajul Amzei şi pasajul « fără nume » asigură fluenţa traficului pietonal într-o zonă intens solicitată — zona Pieţei Amzei. Traversînd parterele comerciale ale unor clădiri de la început gîndite pentru o astfel de destinaţie, ele reclamă eliminarea elementelor parazitare pentru revenirea la sensul lor iniţial.

altor poli de dispersare a traficului*. Magazinul Confecţia şi magazinele blocului « Delta Dunării » deschid vitrine spre posibilul pasaj — este un început de continuat în dotarea acestuia cu puncte de interes comercial.

Elementul de interes al traseului îl constituie biserica Doamnei: vizibilă din exterior (27), ea concentrează atenţia, conferind pasajului un caracter de centralitate.

pasajul şelari

Situat aproape în prelungirea străzii Şelari, pasajul leagă str. Lipscani de str. Blănari, de fapt zona pieţei Unirii de zona pieţei Universităţii (pe trasee preponderent pietonale). Caracteristic acestui pasaj foarte îngust este contrastul puternic umbră/lumină care se creează între fronturile sale şi reperele din capete — foarte luminoase prin comparaţie — care devin poli de atracţie. Accentul cade asupra zonelor de capăt, subliniind caracterul de « trecere » al pasajului. (26)

Spaţiul interior este tonifiat de prezenţa unor mici magazine cu vitrine ample, tratate unitar. Toate detaliile — stucaturi, felinare, firme — sînt rezolvate cu deosebită acurateţe, punînd accentul pe crearea unei imagini unitare a parterului — singurul care intră în dialog cu trecătorul. Nivelurile superioare au o existenţă independentă, doar cornişa pronunţată, surprinzător « în mişcare » faţă de liniaritatea traseului pietonal, îşi afirmă prezenţa. Ea modifică senzaţia de închidere pe care ţi-o poate da ampriza foarte mică a pasajului, introducînd un factor dinamic. Un dalaj studiat, cu riflaje perpendiculare sensului de parcurgere, ar putea şi el contribui la crearea unei senzaţii de dilatare a spaţiului.

Pasajul Şelari este strîns legat de pulsul străzilor comerciale din zonă, prezentînd mari diferenţe de flux între prînz-seară, zi lucrătoare-duminică.

pasajul hanul cu tei

Pentru întreaga zonă Lipscani, Hanul cu Tei capătă valoare de exemplu*. Pasaj deschis, avînd o proporţie odihnitoare — cerul devine un element firesc integrat ansamblului (25) — Hanul cu Tei afirmă ritmul egal al uşilor şi ferestrelor oblonite fără a crea monotonie (un rol important în îndepărtarea uniformităţii a revenit dalajului** de piatră (23)).

Confruntarea a două tendinţe în tratarea galeriilor de artă rămîne ca dialog deschis, fără ca ansamblul, spaţiul interior — curtea hanului — să pară neunitar.

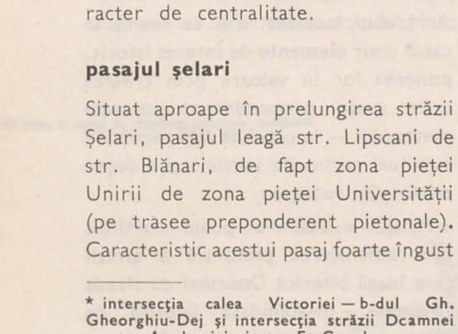
Mai mult decît o legătură funcţională, Hanul cu Tei este un spaţiu cu o personalitate a sa, un refugiu al pietonilor între pietoni. Zonă de influenţă a artei, spaţiu invitînd la odihnă şi discuţie, loc de desfăşurare al unor vernisaje-eveniment, curtea hanului recheamă atmosfera cafenelelor şi teraselor literare ale Bucureştiului de altădată. Pentru Bucureştiul de azi, Hanul cu Tei poate deveni un veritabil ferment. De la nivelul galeriei de la etaj (24), ochiul cuprinde întreaga animaţie, spectacolul pasajului. Poate ar fi posibilă transformarea ei în galerie de artă (este atîta nevoie), avînd în vedere că beneficiază de contacte vizuale multiple cu galeriile de jos şi cu publicul, avînd şi un traseu de parcurgere optim pentru o asemenea funcţiune.

Albul zidăriei, brunul lemnului, negrul obloanelor se compun într-un ansamblu a cărui simplitate este pusă în slujba întregului. Exprimat la fel de sobru şi în tratarea faţadelor spre străzile Lipscani şi Blănari, Hanul cu Tei a devenit o prezenţă care se anunţă de la sine, reuşind să rămînă neatins de firme şi embleme parazitare (22). Prezenţa unei « cafenele a artiştilor », de mult discutată, ar aduce « hanului » un plus de pitoresc.

* intersecţia calea Victoriei — b-dul Gh. Gheorghiu-Dej şi intersecţia străzii Doamnei cu str. Academiei şi str. E. Carada.

* şef proiect faza S.T.E. arh. Dinu Antonescu; colectiv arh. Şerban Goga, arh. Anghel Marcu. Şef proiect coordonator — arh. Constantin Joja. Fazele următoare în proiectare şi restaurare — colectiv arh. Vicenzo Martina.

** influenţa sa nu a putut fi din păcate extinsă şi dincolo de porţile de fier forjat, unde el cedează locul obişnuitului asfalt (5).



https://biblioteca-digitala.ro

apcar baltazar (1880 - 1909)

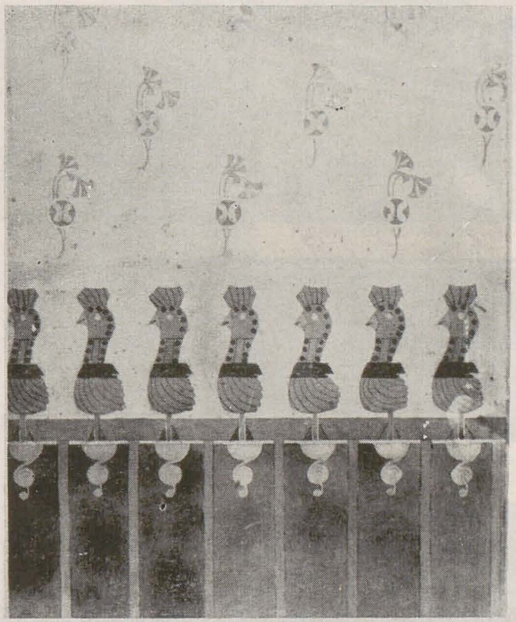
expoziție retrospectivă la muzeul de artă

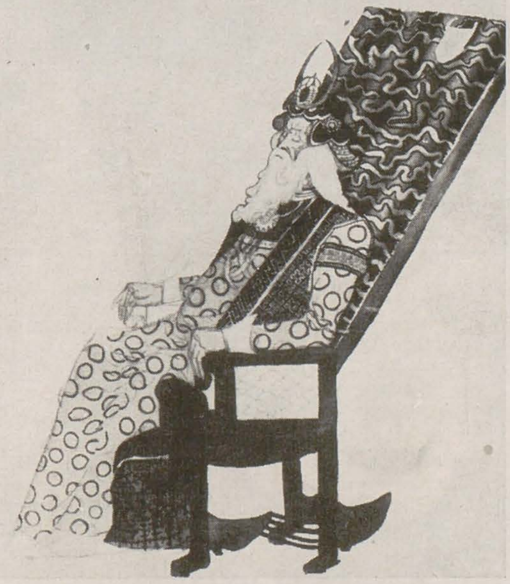
amelia pavel

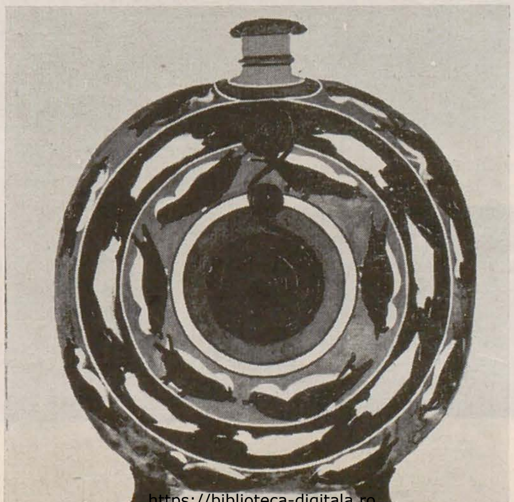
Puține au fost, în ultimii ani, expozițiile care să fi acționat așa cum a făcut-o această retrospectivă, asupra însăși imaginii și concepției noastre privind o întreagă perioadă a culturii românești moderne. Într-adevăr, nu mai este de presupus că după expoziția Apcar Baltazar, felul de a gîndi și interpreta dialectica valorilor estetice în primul deceniu al secolului XX în România, va rămîne imuabil în ierarhii, fie că ne referim la «scara» creației propriu-zise, fie că ne gîndim la viața artistică pe ansamblul ei, inclusiv mișcarea de idei. O regîndire a tuturor acestor aspecte se impune, precum și a metodologiei cercetării istoriografice sau, mai precis spus, a opticii din care este examinată latura de perspectivă, dinamică interioară și capacitate inovatoare a gîndirii estetice românești în acea epocă, decisivă la noi, ca și în alte țări ale Europei, pentru afirmarea artei moderne.

Ar fi în primul rînd vorba de a se deplasa postularea, implicit apodictică în exegezele de pînă acum, a istoriei de artă ca o istorie imobilizată a vîrfurilor ei, în *jurul* cărora sau pe lîngă care sînt menționate și alte contribuții, către o istorie vie, în care vîrfurile își găsesc locul lor firesc, dar nu sufocă ori acoperă creații cu un caracter mai puțin spectaculos, nu însă mai puțin important ca factor extensiv în timp și activ în spațiul geografic dat. Este exact cazul creației lui Apcar Baltazar care, prin argumentul expoziției retrospective, și cel, neapărat necesar a-i fi adăugat, al scrierilor sale, devine un exemplu concludent a ceea ce poate, sau nu poate fi, o istorie reală a artei românești moderne. A face istoria acestei arte ca o istorie înainte de toate a picturii — deși există strict pe planul faptului statistic destule justificări pentru această concepție — înseamnă nu numai a o reduce ca substanță și arie de preocupări, dar înseamnă și a-i stabili prea insistent traseul destinului, a-i «fixa» viitorul într-o singură direcție. De aceea surprinderea și implicarea, la timp, în desfășurarea istorică majoră a unor căutări, chiar și rămase la stadii inițiale au rolul lor, fiindcă pot pregăti înfloriri în devenire și totodată țin seama de unele din realitățile culturii în societatea modernă: insuficientă atenție în condiția aglomerării de informații culturale; tendința de a aprecia valorile culturale și după «cantitate» prin extrapolarea atitudinilor din lumea valorilor materiale; trecerea peste nuanțe și efortul de detaliu ca peste un balast fără mari semnificații în procesul operațiilor de sinteză, adesea grăbite și de anvergură doar aparentă; tendința de a simplifica priveliștile trecutului recent printr-o privire în zbor de pasăre. Sînt realități care permit și cer istoricului de artă unele îndeletniciri justițiare, unele repuneri în drepturi. Istoriografia de artă modernă din toată lumea o face cu mare zel.

Nu putem afirma că Apcar Baltazar ar avea în întregime nevoie de o pledoarie pentru asemenea repunere în drepturi. El figura și pînă acum în Galeria Națională, numele lui nu este necunoscut, s-a bucurat de publicarea cu mai mulți ani în urmă, a unei monografii semnată de Petru Comarnescu și a unei selecții de texte din scrieri alcătuită de Radu Ionescu. Cu toate acestea, opera sa, în care trebuie incluse ca un capitol decisiv experiențele lui, nu a intrat încă în circuitul istoriografic al valorilor românești caracteristice prin noutatea lor și perspectivele deschise de ele. El care, împreună cu Lascăr Vorel, Artur Segal, Iser, Hîrlescu, Aurel Popp, Pallady, reprezintă avangarda primului deceniu al secolului și ar fi meritat de mult să intre într-o







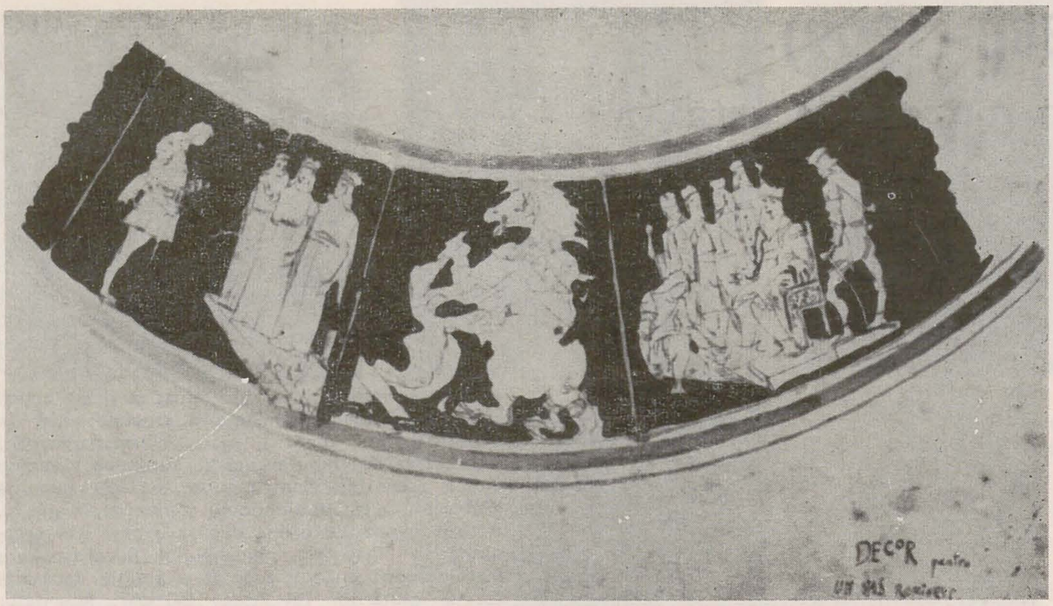
1. Proiect de decorație pentru sufragerie
2. Alb împărat în jilț
3. Proiect pentru o ploscă

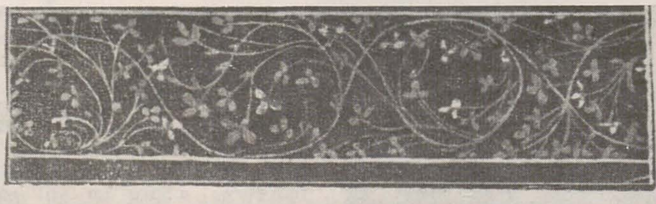
prezentare internațională*, a rămas ca și alți artiști români din prima jumătate a secolului XX, în depozitul unor amintiri fugare, gloria participării la mișcarea de idei a avangărzii europene rămînînd încă și acum încă pentru mulți, exclusiv atribuită grupărilor de la Contimporanul și Integral, în anii 20.

Actuala expoziție, prima după cea din 1936 organizată la Pinacoteca Municipiului București, are marele merit de a fi acordat o atenție deosebită tocmai căutărilor lui Apcar Baltazar, feluritelor lui încercări în pictură, grafică, artă decorativă și aplicată, artă monumentală, de a scoate practica picturii din cadrul picturii tradiționale de șevalet, pe care îl simțea, ca și alți colegi de generație în Europa, devenind prea îngust. Nu că ar fi subestimat-o; cele mai izbutite, din unghiul de vedere al unei activități încheiate, rămîn tot cîteva din picturile lui de șevalet. Nu considera însă, așa cum rezultă și din principalele sale contribuții teoretice: «Spre un stil românesc» (1908) și «Despre industria de artă», din același an, că arta de expoziție este singura sau cea mai importantă formă de cultură artistică a unui popor, a unei epoci. Ideea aceasta era la Apcar Baltazar într-adevăr marcată de epocă, mai precis spus de momentul Art-Nouveau-ului. Fără să fi fost singurul artist român asupra căruia acest moment și-a pus amprenta, Baltazar a fost totuși singurul care, în afară de Ludovic Basarab (și acesta numai prin mobilier și la un nivel mai modest) a atacat la noi problema «unității de stil» pe o arie întinsă și într-o concepție nouă asupra «obiectului artistic», în spiritul Art-Nouveau-ului. Cu prezența de spirit istoric, pe care i-l știam din lectura teoretizărilor lui, Apcar Baltazar a transpus într-un număr de proiecte ideile despre posibilitatea și necesitatea unei sinteze între o artă a obiectului cu specific românesc și cerințele unei arte moderne. Dacă Art-Nouveau-ul a fost un curent internațional, primul — nu prin amploare, dar prin forță de penetrație — comparabil în intenții cu internaționalismul marilor momente stilistice europene din trecut, este la fel de sigur că în interiorul lui s-a dezvoltat, pentru prima oară după romantism, un interes veritabil pentru formele de expresie artistică națională. Este chiar de observat că, în timp ce marile curente ale începutului de veac, expresionismul și cubismul, se adresau surselor străvechi nediferențiate național, o întreagă arie a Art-Nouveau-ului, din care am cita pe cea engleză, austriacă, cehă, maghiară, rusă au încercat să valorifice sursele folclorice naționale respective. În această direcție au mers și cercetările lui Apcar Baltazar. Ele au pornit nu numai din impulsul unor intuiții fertile, ci și dintr-o bogată informație, bibliografică în primul rînd, știut fiind că în perioada de activitate a pictorului principalele publicații europene ale mișcărilor Art-Nouveau soseau în redacțiile revistelor românești de cultură. Călătorii de studii în străinătate Apcar Baltazar n-a făcut decît una singură, asupra căreia ne informează în treacăt Cecilia Cuțescu-Storck, după cum ne-o spune catalogul expoziției. Ar fi fost vorba de o scurtă călătorie la Paris, prin 1901—1902. Interesul lui Apcar Baltazar pentru o artă cu specific național, deși este evident situat în contextul teoretic al unor

* dacă exceptăm expunerea a două lucrări, în 1927, la expoziția pentru Congresul presei latine la București

https://biblioteca-digitala.ro





preocupări de anvergură europeană, are un pronunțat caracter local, pe de o parte înrudit, pe de alta polemic, în raport cu alte propuneri românești de afirmare a unei culturi cu specific național, în primul rînd în raport cu cele semănătoriste. Urmărind cu atenție în expoziția actuală toată seria de proiecte: scenografice, de grafică de carte, de vitraliu și pictură murală, de obiecte decorative, observăm de îndată că nici prin repertoriul de motive, nici prin formele propuse — decît în puține cazuri — Apcar Baltazar nu se inspiră din surse rurale; nu pleacă direct de la izvorul folcloric. Ceea ce-l atrage este punctul în care experiența națională a devenit istorie, fie istorie reală, desfășurată în timp, fie istorie imaginară, proiectată în non-durată, în basm. Domnițe, eroi și scene din istoria națională, alternează cu împărați și prințese de poveste. Pînă și afișele sau coperțile destinate unor publicații sau evenimente de interes agrar, cum ar fi cele pentru expoziția societății agrare, evită formulările de evocare precizat rurală și preferă alegoriile cu referire indirectă. Proiectele de vase și proiectul de ploscă în special arată limpede poziția lui Apcar Baltazar: ornamentația ploscei de pildă, deși folosește elemente geometrice care la prima vedere par a proveni exclusiv dintr-un decor tradițional românesc, în fapt exprimă interpretarea printr-o rafinată aluzie la acele elemente, a unor trasee liniare caracteristice aripei geometrice a Jugendstil-ului vienez și englez. Este aici, ca și în proiectul de decor al unei sufragerii gîndit în același spirit, încercarea de a obține o expresie decorativă modernă, fără a recurge direct la transpunerea motivelor folclorice, ci numai prin subtile referiri și integrări. Acest punct de vedere este categoric formulat de pictor în articolele sale, îndreptate împotriva deformărilor ruralizante ale ornamenticii de carte, mobilier, textile, în perioada primului deceniu al secolului. Universul rural nu-i este însă străin lui Apcar Baltazar. Atunci cînd îl include în preocupările sale de pildă în pictura « Durus arator », un portret de grup dintre cele mai puternice, aspru și energic construite ale momentului 1907, cu care legătura tabloului este neîndoielnică, pictorul se dovedește un bun cunoscător al satului. Totuși, în pictura sa privită pe ansamblu, Baltazar rămîne un sensibil poet al urbei, chiar dacă al urbei de margine de oraș, din care extrage un pitoresc fin, tratat cu indulgență și amuzată ironie. Baltazar face parte, pe o anume latură a structurii lui, din familia unui Minulescu sau Apollinaire.

Cele mai reușite opere din seria micilor instantanee de mahala: « Madam Ionescu și cățelul », « Muza mahalalei », « Copil în soare », se mișcă la limita dintre glumă și sentimentalism, cu gesturi iuți, inteligente; iscate dintr-o viziune picturală modernă, intensă, aproape de expresionism uneori. Fiu al orașului este Baltazar și în peisajele sale, nu prea numeroase, pictate mai timid decît scenele citate, și mai puțin original, cînd cu ecouri grigoresciene, cînd cu ecouri luchianești. Cu tot contextul direcțiilor estetice de care s-a apropiat, fără ca să putem desigur vorbi de altceva decît de schițarea unor experimente, Baltazar, cu spiritul lui lucid și analitic, s-a manifestat nereceptiv la procedeele simboliste, atît de vii în epocă și de împletite cu Art-Nouveau-ul. Apcar Baltazar este în unele privințe un narativ, un realist, îi place adevărul neocolit. Lucrul acesta se vede în compozițiile istorice, cu schițele lor cu tot și în alte compoziții narative, cum ar fi strania « Moartea lui Lumînărică ».

În această lucrare, ideea pictorului despre tablou ca unitate expresiv-decorativă este rezolvată într-un sens aproape naturalist: rama somptuoasă, concepută ca făcînd parte din organismul picturii, este ornamentată de jur împrejur cu un relief de lumînări mortuare! Este singura dată cînd Apcar Baltazar se încumetă la asemenea încercare riscată, la marginea ambiguității. Vîna unor tensiuni veriste există însă la el.

Însoțită de un catalog foarte bine alcătuit de Dana Herbay, organizatoarea retrospectivei, expoziția aceasta ar trebui să fie un prilej de remeditare fără prejudecăți asupra istoriei artei românești moderne.

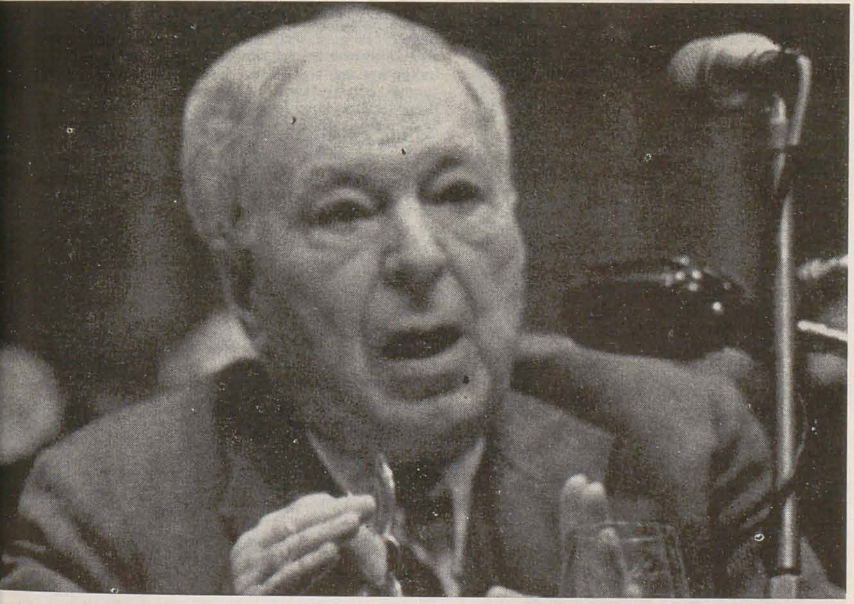
---

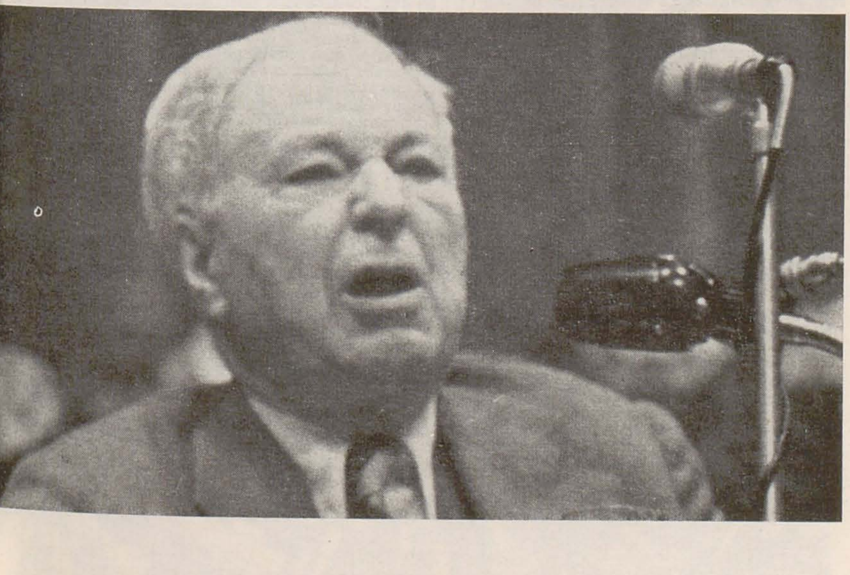
1. Decor pentru vas românesc
2. Releveuri de pictură de la Hurezi

https://biblioteca-digitala.ro

în întîmpinarea unui centenar g. oprescu

theodor enescu





În noiembrie 1981 se împlinesc 100 de ani de la nașterea lui G. Oprescu, una din personalitățile de prim plan ale culturii românești dintre cele două războaie și, în același timp, reprezentant notoriu al istoriei și criticii de artă românești, pe care le-a slujit vreme de mai bine de patru decenii ca profesor, director de muzeu și de institut de cercetare, autor și cronicar. Numele său se află strîns legat, de asemenea, de promovarea colaborării culturale internaționale, fiind ales și activînd între 1923 și 1930 ca secretar al Comisiei Internaționale de Cooperare Intelectuală de pe lîngă Liga Națiunilor de la Geneva, organism internațional precursor al actualei UNESCO. Prin acea activitate de secretar, în cadrul căreia a colaborat cu personalități eminente ale culturii mondiale ca Albert Einstein, Eve Curie, Henri Bergson, Paul Valéry etc. etc., G. Oprescu a adus o contribuție importantă la receptarea înfăptuirilor României moderne și a valorilor culturii românești de către conștiința intelectuală universală. În această veche a sa calitate de cel dintîi secretar al primului organism internațional de colaborare culturală, G. Oprescu a fost ales ca membru al primei Comisii UNESCO la înființarea acesteia. Profesor și istoric de artă în perioada dintre cele două războaie mondiale, G. Oprescu a fost și un asiduu cronicar plastic, asumîndu-și constant datoria de promovare a valorilor și de formare a gustului public. Datorie ce și-a asumat-o și după 1944, participînd activ la viața artistică și, ca membru al UAP, intervenția autorității personalității sale contribuind nu odată (ca, de pildă, la conferința Uniunii din 1963, sau în polemica din 1965 în jurul statuii lui Eminescu) la clarificări pozitive. Este o datorie a culturii noastre să readucă în memorie, cu prilejul centenarului nașterii, meritele și realizările profesorului G. Oprescu. Datorie ce se impune cu atît mai mult, cu cît profesorul G. Oprescu a fost nu numai un învățat care a contribuit considerabil la instituționalizarea culturală a unui domeniu al creativității românești și la difuzarea lui în lume, cît și « o personalitate practică și făptuitoare », cum o elogia Tudor Vianu. În această latură constructivă a personalității sale sînt cuprinse lungile, continuu întreprinzătoarele activități de muzeograf, profesor, organizator și stimulator al cercetării în istoria artelor. Inițiativele și activitatea sa stăruitoare în această direcție au avut loc atît în cadrul catedrei de istoria artei de la Universitatea din București, cum și a celei de la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » pe care le-a condus între 1930—1948 și, respectiv, între 1950—1965 — cît și, cu un program continuu și sistematic, de mai mare anvergură, în cadrul *Institutului de istoria artei*, întemeiat prin hotărîrea statului nostru în 1949 și încredințat conducerii profesorului Oprescu. Dezvoltării la nivel european a acestui Institut, el avea să-i dedice strădui̇̀ntele sale de zi cu zi vreme de douăzeci de ani. Activitatea de cercetare în științele umaniste — pentru prima oară de asemenea amploare și constanță — datorită sprijinului fără precedent ce s-a acordat acesteia la noi în ultimele decenii — a avut în Institutul de istoria artei principalul promotor și reprezentant al unei nou constituite specialități, cunoscute în cele mai bune realizări ale sale și peste hotare. Astfel că în 1961 Tudor Vianu era pe deplin îndreptățit să afirme că « datorită profesorului G. Oprescu, *a luat naștere o întreagă mișcare științifică, ale cărei rădăcini sînt numai naționale, școala de istoria artei din București* ». De aceea Institutul de istoria artei se află indestructibil legat de numele profesorului G. Oprescu, care a fost nu numai directorul, înzestrat cu o lucidă energie și cu o particulară, benefică umanitate, ci și dascălul care a contribuit substanțial la formația fiecăruia din cercetătorii și a sprijinit — într-un spirit de generoasă înțelegere a vocațiilor — dezvoltarea intelectuală și științifică a acestora. (În această ordine de idei se impune să semnalăm ca deplorabilă omisiunea acestei calități a profesorului G. Oprescu de întemeietor și conducător vreme de două decenii a Institutului de istoria artei, omisiune survenită într-una din scurtele note biografice din anexa unei antologii * întocmite de Amelia Pavel, autor ce-și datorește formația și afirmarea ca istoric de artă în primul rînd Institutului de istoria artei).

Institutul de istoria artei, cu actualul său nucleu restrîns de cercetători — răspunzînd în același timp cerințelor de orientare socială și integrare a cercetării — se străduiește azi să perpetueze acel sentiment constant de datorie și responsabilitate față de destinul culturii românești — pe care l-a inculcat colaboratorilor săi profesorul G. Oprescu, în tradiția vechiului spirit universitar de angajare națională și conștiință universală nutrit de ctitorii civilizației noastre moderne. În politica clarvăzătoare a orînduirii noastre socialiste de a asigura spiritul de continuitate al instituțiilor culturii naționale, Institutul de istoria artei își află și azi temeiul statornicei sale prezențe active în progresul științelor sociale de la noi (Bineînțeles că nu se poate atribui decît unei scăpări — sau mai curînd « scăpărări » — de condei, a unui condei deseori prea încărcat de temperament, acel « fostul Institut de istoria artei » din ultimele rînduri ale prefeței lui Ion Frunzetti la volumul recent apărut *Scrieri despre artă* — de Alexandru Busuioceanu).

În sărbătorirea centenarului profesorului G. Oprescu, alături de celelalte instituții (Academia R.S.R., Academia de Științe Sociale și Politice, Comisia UNESCO, Biblioteca Academiei, Muzeul Colecțiilor), Institutul de istoria artei va deține, cum se cuvine de altfel, un rol central. Între acțiunile prevăzute sînt cuprinse o serie de expoziții (piese reprezentative din colecție, documente, cărți rare și corespondență, dedicații etc.) care să evoce multipla prezență a personalității omagiatului, o sesiune de comunicări (atît despre unele din realizările sale, cît și în domeniile speciale pe care le-a cultivat), grupaje omagiale în revistele Institutului precum și publicarea cronicilor inedite, ce vor ilustra activitatea statornică de decenii a criticului de artă în clarificarea valorilor și în slujba progresului și prestigiului european al culturii noastre.

* *Sinteze, perspective, opinii din gîndirea românească despre artă*. Antologie și Cuvînt înainte de Amelia Pavel, București, Editura Meridiane, 1980, p. 268.

https://biblioteca-digitala.ro

artă și artă modernă
marginalii la scrieri de rudolf arnheim

liviu papadima

Întîmplarea face ca, la scurtă vreme după ce am citit cu nespusă delectare traducerea românească, datorată lui Florin Ionescu, a cărții lui Rudolf Arnheim « Art and Visual Perception » (*Arta și percepția vizuală* — Meridiane, 1979), să am privilegiul de a lua contact cu o lucrare mai recentă a aceluiași autor, *The Dynamics of Architectural Form* (University of California, 1979). Ce m-a determinat să scriu cele ce urmează a fost bogăția sugestiilor pe care Arnheim le oferă cititorului interesat de natura și scopul artei în general, numărul impresionant de analogii și paralelisme ce se cer făcute cu științele celorlalte arte (în speță, ale literaturii) și, nu mai puțin, farmecul intrinsec al lucrărilor cît și al opiniilor pe care autorul le propune spre meditație.

Autorul își definește perspectiva din adîncime către suprafață, în loc să procedeze la o mișcare inversă, aparent mai normală, de adîncire treptată a achizițiilor de ordin teoretic. De aici și excelenta senzație de « filosofie », de sistem capabil să filtreze integralitatea fenomenală — senzație dublată abil de retorica superficială a discursului, limpezimea și suficiența expunerii, tonul familiar și discret învăluit al adresării, care se revendică din confreria « marilor cărți frumoase », ca *Obîrșia lucrurilor* a lui Lips, *Amurgul evului mediu* a lui Huizinga, și cîte altele. Arnheim stăpînește însă cu egală abilitate nu numai recuzita iluzionistă a limbajului dar și fundamentele reale care să-l facă pe cititor să se simtă în fața unui regat autonom de gîndire. Ceea ce numim « originalitatea » unui teoretician poate însemna ori o mobilitate imprevizibilă, care răscroiește drumurile bătute, expunînd într-o lumină de fiecare dată neașteptată textura de convenții tacit acceptate (« eseiștii ubicui », de tipul Élie Faure, sau, mai aproape încă de noi, artefactul mereu inedit al lui Călinescu) sau « originalitatea în punct fix » ca în cazul lui Arnheim care presupune, dimpotrivă, deplină coerență și stabilitate: o axă conceptuală în care maxima simplitate e aptă să dea dovadă de maximă permeabilitate, astfel încît valoarea de adevăr a întregului se consolidează cu atît mai mult cu cît constelația de date nou aglutinate tind către limite tot mai laxe. Pivotul teoretic pe care *Arta și percepția vizuală* îl instituie e dat de ideea că așa numitele arte vizuale se decodifică încă de la nivel perceptual. Însuși subtitlul cărții (*A Psychology of the Creative Eye — O psihologie a văzului creator*) e menit să încastreze în lapidarul unei formule expresive esența pledoariei întregii expuneri: analiza factorilor percepției, a dinamicii perceptuale, a legilor și tendințelor structurante ale văzului, tinde să redea contactului nemijlocit, prin simțuri, cu arta, locul suveran, disputat cu atîta îndîrjire de abstractul conceptual al artelor contemporane. Deși riguros științifică, argumentată pe baza unei serii largi de experimente psihologice greu de contestat, nuanța intimă a cărții devine în cele din urmă aproape lirică, cititorul trăind permanent senzația că se apropie de un « miracol » al existenței pînă atunci ignorat cu deplină seninătate. Pentru cel neavizat, studiul lui Arnheim înseamnă o fructuoasă inițiere într-un tărîm cu atît mai spectaculos cu cît ține la fel de bine de anodinul cotidian și de « temeliile » lumii. Apologia naiv-profetică a văzului la Miron Costin (« Iară vederea singură den toate așadză în adevăr gîndul nostru ») se înțelege mai bine acum. Dar, revenind, se cuvine să atragem atenția că transplantul de capacități aprehensive, socotite îndeobște ca atribute ale intelectului, la nivel perceptual, nu reprezintă la Arnheim simptomul unei doctrine vetust-senzualiste ci încercarea de a determina factorii care condiționează existența vizibilului ca atare, și, de aici, importanța lor crucială în receptarea artelor vizuale, nu la nivelul substanței, ci al invariantelor semnificative. Forma, culoarea, lumina, spațiul, interpretate de estetica artelor mimetice ca substanțe atone, în care artistul ciopleste determinări de ordin iconic, sînt ridicate de la nivelul de condiție necesară către cauza finală a actului de creație. Determinările pe care artele plastice le exploatează nu mai aparțin « modelului », fabulei subiacente, ci elementarului perceptiv, apt de a se susține prin sine însuși pînă la cele mai complexe și mai rafinate ipostazieri. Văzul — arată Arnheim — este o activitate, nu o oglindire pasivă. El « deformează » la fel ca și cunoașterea abstractă, în sensul unei asimilări mediate de structuri stabile și riguroase, care impun stimulilor externi o semantică proprie activității perceptuale. Artele vizuale exploatează tocmai această semantică inerentă, sublimîndu-i calitățile expresive. Arta vizuală e astfel asimilabilă unei « hipervederi », percepție esențializată, singura aptă de a reunifica discrepanța aparentă, dar cu atît mai dureroasă, dintre simțuri și intelect. « Percepția — scrie Arnheim — realizează la nivelul senzorial ceea ce pe tărîmul gîndirii se numește înțelegere [...] Văzul este înțelegere ». Implicațiile acestei optici răsturnate sînt cu mult mai profunde decît s-ar crede « la prima vedere ». Ea divulgă în primul rînd pseudo-originalitatea artei « abstracte » contemporane, promulgînd « abstracția » ca lege fundamentală a oricărui act perceptual, cu atît mai mult în cazul obiectelor artistice. Ceea ce vede privitorul într-un tablou, fie el de artă mimetică, figurativă, sau abstractă, non-figurativă, este în primul rînd o configurație dinamică, o rețea de tensiuni a cărei spațialitate vectorială se exprimă sensibil cu aceeași forță cu care pilitura de fier « semnifică » cîmpul de forțe al unui magnet. Atît în arta mimetică cît și în cea non-figurativă momentul structural precede momentul iconic. Modernii nu fac decît să încerce să se debaraseze de această a doua etapă, confundînd, în situațiile limită, succesiunea virtuală cu cea reală. Abordarea gestaltistă pe care Arnheim o folosește are avantajul că, eliminînd diacronia fenomenală a artei, poate surprinde dialectica stilurilor, cumva în maniera lui Auerbach în *Mimesis* sau Forster în *Aspecte ale romanului*, paradigmatic, ca desfășurare spațială de opțiuni « în distribuție contrastivă ». Deși, după cum arată Arnheim, norma fundamentală a existenței stilurilor e parataxa, fiecare stil reprezentînd o viziune autonomă, suficientă sieși (cel puțin teoretic) a lumii, orice moment istoric își articulează, mai mult sau mai puțin tacit, un sistem de ierarhizare. Fluctuațiile normelor de manieră, a standardelor care le neagă sau, dimpotrivă, le supraîncarcă validitatea, sînt indispensabile pentru transpunerea limbajului artei în « vorbire ». Numai că paroxismul afirmării artei pe viu, pînă la iradierea totală a rigidității limbajului, transformă la rîndul său vorbirea în zgomot, în vacarm. Dezavuarea pretențiilor suprematiste ale unor modalități recente asupra celor « perimate » nu apare numai în studiul artelor vizuale ci vădește o reacție mult mai largă a exegeților la autarhismul artei contemporane. După cum Arnheim încearcă să demonstreze că primitivismul istoric al formelor revolute de tratare a spațiului în pictură (reprezentarea bidimensională proprie artei arhaice sau perspectiva izometrică anterenascentistă) nu e cu nimic mai presus (și nici mai prejos) din punct de vedere valoric de reprezentarea « adevărată » prin perspectivă centrală, tot așa W. C. Booth dedică bună parte din cartea sa *Retorica romanului* aplanării conflictului dintre romanul tradițional, al naratorului omniscient și omniprezent, și romanul modern, în care autorul tinde să se obiectiveze pînă la auto-anihilare. Concluzia (de fapt, premisa) ambilor exegeți e aceeași, formulată explicit de către Arnheim în « nici un stil nu constituie apogeul artei ». Fiecare presupune un mănunchi de trăsături puternic individualizate, a căror marcă poate deveni « pozitivă » sau « negativă » în momentul actualizării lor, în funcție de cerințele expresive care li se impun de către artist și codul lor propriu de reacție la aceste cerințe particulare. Deconcertant rămîne însă faptul că exclusivismul modernilor se detașează voluntar de matricea « serială » a dihotomiilor axiologice, acea « battle of books » reluată cu mereu înnoită fervoare de fiecare dată cînd o nouă soluție artistică își propune validitatea unui public încă incapabil să o asimileze. Revendicările nu mai au însă de această dată aceeași caracteristică pondere persuasivă (să ne gîndim, spre exemplu, la faimoasa prefață la *Lyrical Ballads* a lui Wordsworth) ci tind să se claustreze deliberat în imanența artei, acolo unde evaluările graduale (« mai frumos », « mai artă ») devin superflue, sau, în cel mai bun caz, inabordabile. Istoria ascendenței istorice a artei dezvăluie existența unor « mecanici » specifice diverselor epoci de cultură, manifestate prin fenomene de migrare a categoriilor (în speță, a trăsăturilor) estetice dinspre formal spre conținut, o invazie centripetă în sensul unei semantizări comprehensibile a ceea ce Moutsopoulos numea « caracterul oportun » al frumosului artistic (« frumosul » desemnînd aici norma abstractă, informală, de existență a artei; paradoxul frumosului, ca o categorie de vîrf, a-holistică, și totuși indeterminabilă prin sine, rămîne problema crucială a oricărei estetici filosofice, de la periplul socratic de asimilări și echivalări contigue la estetica « apariției » a lui N. Hartmann). Există, așadar, o maieutică a frumosului proprie fiecărui moment istoric. Vechii greci pretindeau că « extrag » frumusețea « prin îmbinarea mai multor numere ». Artiștii contemporani însă tind să se sustragă acestei « legități a legității » ignorînd faptul că orice negare totală a normei nu abolește normativitatea ci, dimpotrivă, comprimînd abstractul, obiectivarea lui devine acută, pînă la pointilismul normei individuale și chiar idealismul abisal al normei subindividuale. (« Eu scriu. Cititorul să facă bine să învețe să citească » — Mark Harris citat de Booth). Booth, în epigrafele capitolelor cărții sale, pune față în față cele două tabere radicale: romancierii care « comunică » și cei care « exprimă ». Este cît se poate de adevărat că o astfel de opoziție tranșantă nu e adecvată decît unei analize simptomatice a artei, și, ca atare, nu poate fi tălmăcită ca discrepanță reală între produsele artei « clasice » și « moderne »; însă ea explică în bună parte, în momentul în care o extrapolăm din domeniul limitat al relațiilor artist—public la nivelul supraordonat al dependenței bilaterale dintre Artă (ca « mecanism care se autostructurează » în terminologia, aplicată la literatură, a lui Lotmann) și artist, neașteptatul hieratism al unor maniere de creație contemporane. Neașteptat, spun, pentru că incontestabila multitudine de forme artistice actuale ne face să credem că fiecare obiect artistic în parte ar trebui să reflecte, chiar și în ciuda intenției artistice al cărui exponent se consideră, ceva din excepționala mobilitate a sistemului în întregul său. Hieratismul formelor (spre exemplu, maniera relatării obiective, neselective, în noul roman francez) se datorește însă tocmai absolutizării unor norme subsidiare, al căror argument nu mai ține de domeniul esteticii. Evident, însă, nici această distincție nu trebuie absolutizată. Recunoaștem « personajele » lui Miró sau personajele lui Botticelli, « peisajele » lui Max Ernst sau peisajele lui Altdorfer, fără să ni se comunice autorul, în baza unor indici morfologici analogi, chiar dacă de un rang diferit și cu o functionalitate aparte în receptare. Totodată, acești indici dezvăluie în egală măsură, și într-un caz și-n altul, ceea ce numim imprecis și covîrșitor « universul » creației autorului. Orbirea artei contemporane începe numai acolo unde ea se refugiază într-o confuzie veche de cînd arta, între abilitatea, ca anume sistem de valori operatorii, și reușita unei creații. Distanța dintre premise și finalitate, sau, mai precis, inexistența unei determinări universale, univoce și ireversibile, între ele, este afirmată expres de Arnheim în *The Dynamics of Architectural Form*. Ea se traduce în plan teoretic prin non-identitatea dintre analiza structurală și judecata de valoare: « Deși verdictul asupra reușitei sau eșecului unei clădiri rămîne în seama criticilor, principiile după care ei trebuie să-și călăuzească judecata pot fi stabilite cu precizie ». Observația mi se pare demnă de a fi luată în considerare, mai ales azi cînd migrația centripetă de care pomeneam s-a transformat într-o adevărată mișcare browniană, ale cărei sensuri pot fi recuperate numai printr-o permanentă confruntare a analizei formale cu sistemele axiologice existente sau posibile. « Atomismul » contemporan, sesizat de Arnheim, nu transpare în artă numai ca reflex secundar al unei stări existențiale, după cum pare a sugera autorul, el este prezent în egală măsură în interiorul artei, o dovadă concludentă pentru aceasta fiind incapacitatea actuală a « esteticii frumosului » de tip tradițional de a se mai referi la fenomenul prezent al artei, sau retragerea precumpănitoare a științelor literaturii în morfologie, cu escapade către concretul artistic ce încearcă să divulge obiectul exegezei printr-o destul de discutabilă normă de exhaustivitate. Am spune, pe scurt, că știința literaturii se îndreaptă acum către definirea unor procedee de « citire », și nu de « apropriere » a artei, lucru nicidecum condamnabil dacă îl fixăm în contextul lui general, deși partizanii inefabilului în artă continuă să acuze noile metode, cu aceeași dreptate dar cu mai puțin simț al prezentului, de alexandrinism scientist. Privite din acest punct de vedere, cărțile lui Arnheim sînt eminamente moderne, și, ca atare, se privează de orice comentariu valoric expres. Faptul că Arnheim și-a ales ca domeniu de investigare arhitectura nu ni se pare deloc lipsit de semnificație. Gradul relativ scăzut de « puritate » estetică a arhitecturii se exprimă nemijlocit în cuantumul extrem de ridicat de « puritate » structurală. Dată fiind importanța funcției utilitare, ambientale, și constanța imperativelor pe care ea le generează, arhitectura pare să aibă o transparență structurală proprie, inegalabilă. Observația pilduitoare a lui Arnheim că, în vreme ce în pictură simetria absolută apare de cele mai multe ori ca detrimentală, indiciul lipsei de fantezie sau de forță creatoare, pentru arhitectură simetria rămîne o regulă de aur, pune în lumină tocmai acest fapt. S-ar putea concepe o hermeneutică a picturii pornind de la aceiași parametri funcționali ca nevoia de spațiu esențializat, de dinamică pură, de lumină palpabilă, dar este foarte puțin probabil ca un astfel de demers să nu eșueze într-o metafizică inoperantă, străină de expresia picturală propriu-zisă. Arhitectura pare să fie singura artă care să suporte o critică « tematistă », preponderent antropologică, fără să se absoarbă în universalii, în semnificați retroactivi cu o foame osmotică atît de virulentă încît topesc mesajul concret în amorfismul pattern-urilor simbolice. Funcția artei nu se reduce, evident, la a decreta omogenitatea simbolică a lumii. Distincția pe care o face Arnheim între simbol ca semn convențional, unitate bipartită, și « simbolul deschis » (sau, în altă terminologie, « ilimitat », ocurență semiotică fundamentală pentru artă în concepția noii critici) postulează, dimpotrivă, o realitate contrară: un mesaj concret declanșează o pluralitate de interpretări, în baza activității de semnificație a existenței umane, și nu este aglutinat, ca în cazul « tematismului » literar, de către reperele abisale ale imaginarului, suprapunere pînă la confundarea totală a existenței antropologice cu arta. Arhitectura e locul de întîlnire a două funcții solid echilibrate, cea tematică, a invariantelor utilitare, și cea rematică, a simbolismului deschis al formelor arhitecturale. Designul reprezintă tocmai acomodarea reciprocă a celor două funcții, transgresarea dihotomiei. Arnheim arată că disjuncția între nevoile contractuale și cele estetice în cazul arhitecturii este nefondată, derivînd de fapt dintr-o compartimentare grosieră a nevoilor umane ca fizice și spirituale. Un tapet în culori calde sau o instalație termică eficientă răspund în aceeași măsură nevoii de căldură, limita dintre iluzie și realitate, într-o atare situație, fiind la bunul plac al locatarilor. Propunînd o astfel de evaluare integrală a funcției arhitecturale, cartea, ca și cea precedentă, are meritul unui umanism deloc vetust sau edulcorat. Ea reușește în bună măsură să opună « dezumanizării » artei, așa cum a fost definit fenomenul de deviere excentrică a artei (termenul a fost consacrat de Ortega y Gasset; Arnheim se referă la « atomizarea » substratului existențial), o viziune armonică, deloc ezoterică, în care arta e « reprimită » în miezul existenței. « Simbolismul artelor — scrie Arnheim — și pe primul loc cel al arhitecturii, nu ne-ar putea mișca atît de profund și nici n-ar putea domina schimbările convențiilor culturale, dacă nu ar fi înrădăcinat în trăirile umane cele mai durabile și mai universale ». Nu e iarăși, nici din acest punct de vedere, întîmplător faptul că Arnheim și-a ales arhitectura pentru confirmarea concepțiilor sale. Dintre toate artele, arhitectura e cea mai deschisă, cea mai « sociabilă ». Indiferent de epocile istorice, arhitectura a rămas, volens nolens, la acea vîrstă de aur a întrecerilor de poezie, a vieții în agora. Ea pare a fi expusă cel mai puțin voluntarismului arbitrar, ezoterismului, encodării anagramate. Exemplele care contravin acestor afirmații nu sînt puține, și nu aparțin nicidecum epocii moderne în exclusivitate (un exemplu frapant ar fi labirintul, sau ezoterismul piramidelor), deși aspectul iconoclast al noilor tendințe arhitecturale se descoperă privitorului nespecialist în primul rînd ca un « altceva », efort al artei de a sări peste propria-i umbră. La o privire mai atentă, însă, arhitectura dezvăluie o rezistență mult mai mare a coordonatelor morfologice tradiționale la inovație. Nu știu, de aceea, să existe o « arhitectură non-figurativă » (deși există, accidental, tentații « figurative » în arhitectură) sau o « anti-arhitectură » (deși sculptura ar putea fi lesne interpretată astfel). Această esențialitate compactă a arhitecturii marchează, în contextul larg al motivației scrierilor lui Arnheim, încrederea subterană în permanența inalienabilă a artei, ca determinare umană. Construcția arhitecturală, speculează Arnheim în finalul cărții, e un analog sensibil al desfășurării gîndirii umane. Monada « cu ferestrele deschise » este adevăratul imbold al acestui pro domo.

https://biblioteca-digitala.ro

orașul: între text și cutie neagră

ion peleanu

« Dans l'acte vrai d'intelligence il y a poursuite d'un but et ensuite seulement découverte des moyens »

JEAN PIAGET

În 1966 apărea sub egida Muzeului de Artă Modernă din New York eseul lui Robert Venturi « Complexitate și contradicție în arhitectură ». După ce, la începutul secolului, se proclamase că ornamentul este o crimă, obiectele construite fuseseră epurate de orice era crezut străin de obiectivitatea rațiunii constructive și funcționale, iar orașele erau gîndite și realizate sub semnul geometricului elementar, o atare asociere de atribute cu o activitate care părea a fi prin excelență manifestarea simplității conceptuale și silogisticei morfo-funcționale celor mai limpezi, era cu totul nouă.

Cartea avea să devină manifestul arhitecturii postmoderne a anilor '70. Concomitent, estetica informațională europeană, inspirată de Bense, număra cu acribie elementele discrete care configurau plastica superficială a clădirilor și străzilor, elaborînd statistici și manevrînd noțiuni din semiologie și teoria informației și rezultate ale psihologiei experimentale, astfel încît să demonstreze că o imagine este percepută ca fiind cu atît mai frumoasă, sau, cel puțin, că satisface mai bine aspirațiile sensibilității estetice a privitorilor, cu cît e mai complicată și mai surprinzătoare. În aceiași ani '60 noile ansambluri de locuit à la Sarcelles, Brasilia și Chandigarhul, casele-cutie — care, așa cum observase Hamann încă în epoca glorioasă a așezării Weissenhof, au o expresie atît de indiferentă, încît pot fi puse pe orice latură fără efecte plastice sensibile — sînt criticate energic, iar formele arhitecturale încep să fie frămîntate cu furie. Austriacul Hundertwasser aruncă anatema asupra compatriotului său Loos și amenință că va azvîrli peste planeitatea mărginită a fațadelor stil internațional găleți cu mortar pentru a le particulariza. Se editează cărți de arhitectură « scrisă », pur conceptuală, sau care frizează psihedelicul și se proiectează, ba chiar se construiește — pop. Era, în această atmosferă dinamică — se vorbește azi deja, cu o nostalgie lesne de înțeles, despre « les folles années 60 » — ca o căutare a bucuriei de a trăi fenomenele vizuale de natură constructivă cît mai deplin, cît mai bogat, cît mai complex. Or, întrucît viața speciei se desfășoară în spații construite, era resimțită tot mai dramatic tocmai discrepanța între complexitatea activităților și experiențelor umane, pe de o parte, și schematismul fizic și sărăcirea spirituală a mediului amenajat, pe de alta. Sociologii se întrebau de ce în cartierul (vest) berlinez Märkisches Viertel — o tipică alcătuire de celule de dormit din beton — locul cel mai atractiv și intens frecventat devenise o veche berărie, rămasă, întîmplător, nedemolată, și compuneau, împreună cu urbaniștii și arhitecții, programe pentru centre comunitare, civice și culturale care aglomerau nenumărate funcțiuni în spații grupate într-un loc care părea bine plasat în raport cu autostrada colectoare a traficului auto din zonă, care fusese în prealabil neiertător separat de aleile destinate exclusiv pietonilor exilați la rîndul lor la mari distanțe de locurile de muncă sau de cele în care locuiau prietenii și rudele lor.

Se instaura tot mai pregnant sentimentul eșecului funcționalismului corbusian și al unei contradicții grave între *fenomenul* urban, manifestîndu-se cu irepresibilă vitalitate și *forma* urbană în care era constrîns să se producă, un pat al lui Procust alcătuit din « cutiuțe de sticlă și beton », care începea să « sperie pe mulți arhitecți », care încercau acum « să recreeze, în forme moderne, acele caracteristici pe care viața pare să atribuie orașului natural » (precum Bucureștii noștri tradiționali, să zicem). Formulările citate aparțin universitarului californian Christopher Alexander, care binemerită de la proiectarea modernă pentru istoricul său eseu « A City is Not a Tree », publicat în 1965 și foarte remarcat. Alexander, întocmitorul « Notelor asupra sintezei formei » — altă piesă clasică — gîndește orașul — și de altfel orice formă sensibilă rezultată din materializarea unei proceduri proiective — ca pe un *țesut* complicat, o combinatorie de elemente aflate între ele în relații directe, necomandate de unul sau mai multe elemente privilegiate. El decelase regula subtilă și ascunsă care guvernează viața urbană, a cărei aparentă confuzie nu era decît o *ordine neînțeleasă*, pe care funcționaliștii încercaseră să o recompună prin juxtapunerea elementelor segregate din ansamblu.

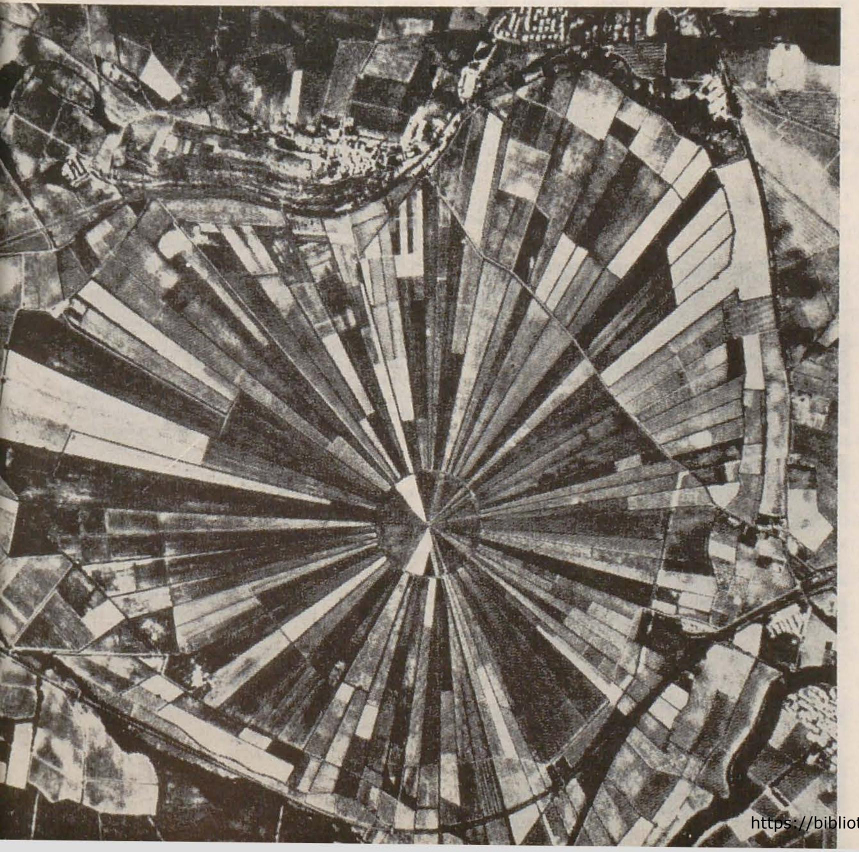
Or, metoda lui Alexander era calitativ nouă: era de esență *structural (ist)ă*. Acest mod global de cercetare a lucrurilor și fenomenelor a fost și este dătător de speranțe legate de recuperarea și controlul legităților ascunse care guvernează firea; credința adîncă a omului este că poate și trebuie să găsească principiile de ordine în jurul cărora a cristalizat haosul primordial, pentru a da naștere lumii pe care a trăit-o din totdeauna ca realitate teleologică, încercînd să-i înțeleagă mersul și noima. E relevant că a început prin a o percepe ca ansamblu de semne, dar întrebările asupra alcătuirilor înseși, din care se degajă semnificații (de tip fie simbolic, fie semantic) s-au pus mult mai tîrziu.

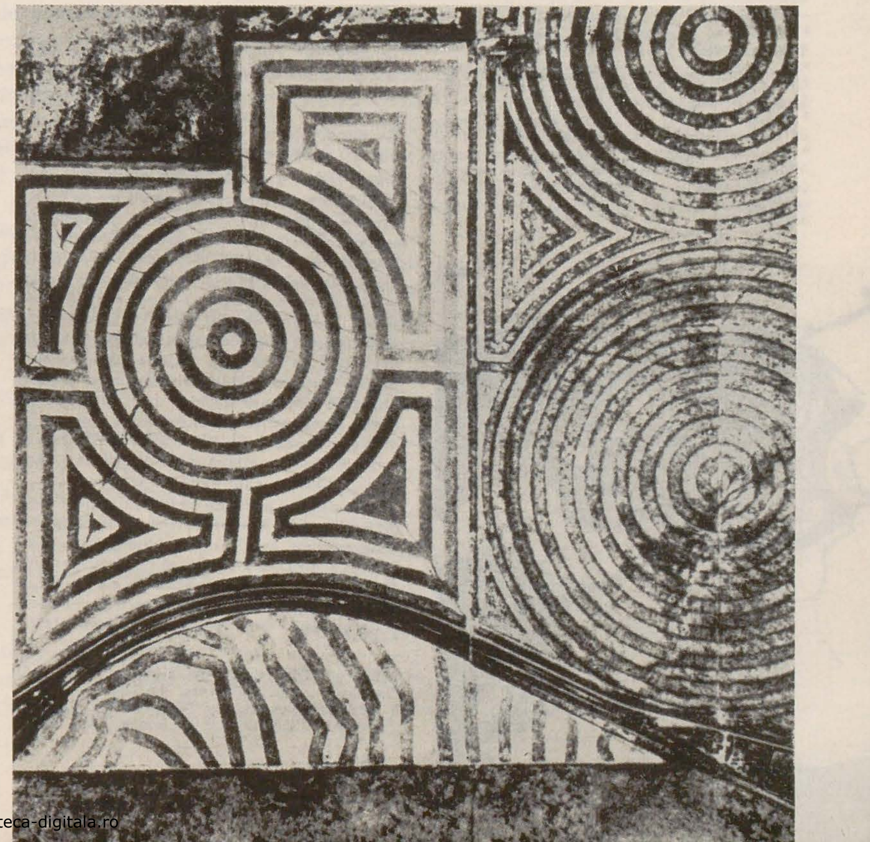
Probabil că tocmai conștiința secretă a împrejurării că semnificarea nu este altceva decît manifestarea expresivă a unei anume configurări ascunse a lucrurilor a stimulat instaurarea unei modalități generale de gîndire a cosmosului ca univers de obiecte și fenomene legate printr-o mare mulțime de relații, dependențe și influențe reciproce. Lumea însăși și nesfîrșit de multele părți care o alcătuiesc au fost definite drept *sisteme*. Organizate după anumite *structuri*, ele funcționează și capătă *sens*.

În particular, sentimentul caracterului sistemic al fenomenului urban și conștiința naturii sale semnificante au concretizat starea de spirit descrisă mai sus, manifestată în critici vehemente la adresa Cartei de la Atena, nostalgii în fața orașelor istorice și sublimată în proceduri analitice și proiective de natură structurală și sistemică aplicate orașului și teritoriului.

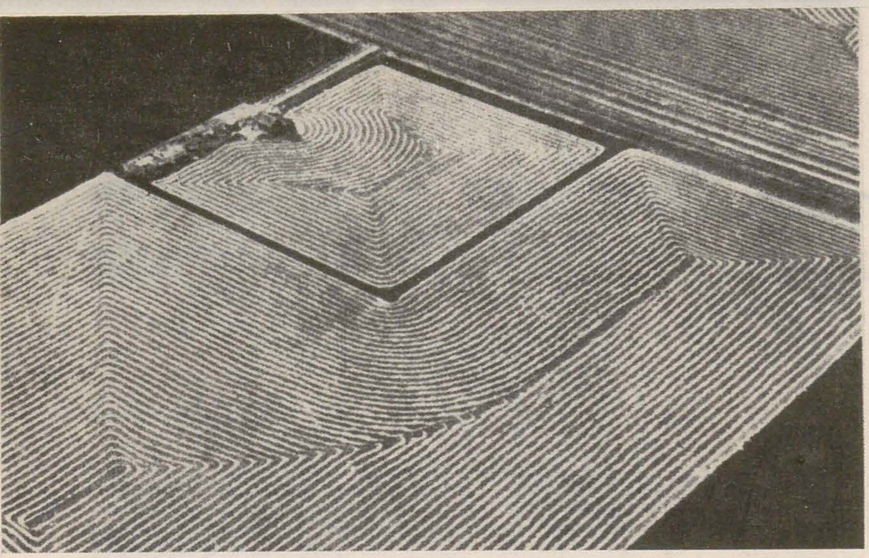
Două sînt instrumentele principale ale acestora: semiotica pe de o parte, și tehnicile matematice de modelare, optimizare și prognoză, pe de alta. De acestea din urmă se ocupă o recentă lucrare*, realizată de un tandem de profesioniști — un matematician și o arhitectă — a căror cooperare în cercetare și editorială ilustrează prin ea însăși caracterul *interdisciplinar* inerent a unui atare tip de abordare. Mai mult decît atît, autorii îi atribuie un caracter *transdisciplinar*, care reclamă formarea unei stări de spirit prin care specialitățile depășesc limitele unei segregări moștenite, încep să vadă faptele și « cu ochii celorlalți și absorb acel fond comun care formează spiritul sistemic ». Acesta trebuie să asigure « integrarea sistemică la nivelul și al *analizei* și al *proiectării* fenomenelor cercetate » — în speță cele sociale cu sedii spațiale — iar « grupul interdisciplinar trebuie să capete un *limbaj* comun ». Cartea se consacră tocmai « creării acestui limbaj de echipă », pentru care se propune un vocabular prin excelență matematic. Căci, Ludwig von Bertalanffy, biologul, părintele teoriei generale a sistemelor, ne învață că « principiile care sînt valabile pentru sisteme în general, pot fi definite în limbaj matematic. Se va vedea că noțiuni ca totalitate și sumă, mecanizare progresivă, centralizare, părți conducătoare, ordine ierarhică, individualitate, finalitate, echifinalitate etc. pot fi derivate dintr-o definiție generală a

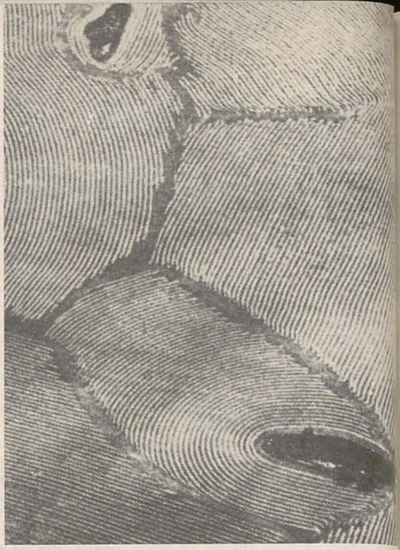
* Sistemele spațiului amenajat — modelare — optimizare — previziune, de Mihai C. Botez și Mariana Celac, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, 300 pagini.





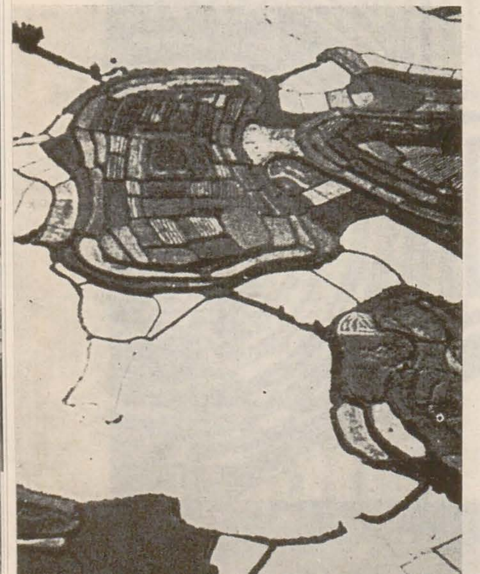
https://biblioteca-digitala.ro





sistemelor, noţiuni care pînă acum au fost concepute într-un mod vag, antropomorfic sau metafizic, dar în realitate sînt consecinţe ale caracteristicilor formale ale sistemelor sau ale unor anumite condiţii legate de sistem »[1]. Iată prin ce se defineşte, după Mihajlo Mesarović, un sistem, în termeni matematici:
— o mulţime de obiecte formale implicit definite;
— o mulţime de transformări elementare T;
— o mulţime de reguli P pentru a forma succesiuni T;
— o mulţime de propoziţii care indică formele iniţiale ale obiectelor formale (folosite pentru a genera noi forme ale obiectelor).
Putem oare să recunoaştem în această descriere oraşele visurilor noastre, ale marilor noastre iubiri? Trebuie s-o facem, în măsura în care orice activitate şi comportament uman se produc şi sînt validate în societate, întrucît, ni se spune, « o comunitate este un sistem complex în care grupuri interdependente, legate între ele, se susţin reciproc: producţie, distribuţie şi schimburi de servicii, de bunuri şi informaţii »[2], iar « un sistem este o succesiune de stări prin care trece o populaţie în interacţiune, fiecare stare fiind funcţie de stările anterioare ... Un sistem de comunicaţie poate cuprinde ca populaţie (elemente) un ansamblu de comunicaţii, fie o serie de mesaje »[3]. Ca sistem de comunicaţie, oraşul poate fi deci gîndit ca purtător de *mesaje*, în sensul unor grupări de elemente din care se degajă anumite cantităţi de *informaţie — măsurabilă* matematic*. Organizate de anumite reguli, *semnalele* oraşului devin *semne*, alcătuite într-o ordine guvernată de o *sintaxă*, le putem « citi » şi găsi în ele — la acest nivel, cu emoţie — *sensuri*.
Pe de altă parte, sistemul se defineşte conform intereselor noastre epistemice, iar din

[1] Ludwig v. Bertalanffy, General Systems Theory, New York, 1969
[2] H. Webber, Urban Place and Nonplace Urban Realm, în Exploration into Urban Structure, Philadelphia, 1967
[3] Robert Meier, A Communication Theory of Urban Growth, Cambridge, Mass, 1962
* în *bit* — *binary digits*, unităţi care corespund informaţiei matematice obţinute prin alegerea cea mai simplă: între cele două eventualităţi — cea a producerii unui fenomen şi cea a nonproducerii sale.



mulţimea uriaşă de sisteme posibile le alegem spre cercetare şi înţelegere pe cele de « mărimea » dorită, care este dată de ceea ce asociem părţilor sistemului, listate după cum urmează:
« 1. *Ambientul* sistemului: mulţimea tuturor sistemelor, altele decît cel care ne interesează ...
2. *Sistemul* însuşi: definit la un anumit nivel de transfocare (la care fixăm obiectivul interesului nostru, care segregă din realitate acea parte pe care ne propunem să o contemplăm cu atenţie) ...
3. *Subsistemele* sistemului: părţi ale întregului care prezintă o anumită bogăţie a intercomunicării, care le distinge de alte părţi ale sistemului ca întreg ...
4. *Elementele* (sau componentele) sistemului, cele mai « mici » părţi ale sistemului, cel mai de jos nivel de detaliere luat în considerare; sîntem interesaţi în comportarea, dar nu în structura lor. În acest sens, elementele sistemului sînt *cutii negre* (termenul putînd fi aplicat unui sistem întreg ...): sisteme despre a căror structură nu ştim nimic, decît ceea ce putem deduce din comportarea lor, din caracteristicile lor de intrare şi de ieşire ... Ştim numai ce intră în cutia neagră şi ce iese din ea şi trebuie să folosim numai cunoaşterea relaţiilor *input-output* în manipularea sistemului din care ea este o parte. Un element sau component al sistemului este în fapt o astfel de cutie neagră şi există subsisteme pe care le privim uneori ca pe cutii negre după cum alteori le considerăm ca sisteme »[4]. Este de remarcat în chip cu totul special caracterul *antiintuitiv* al comportării cutiei negre; noţiune din cibernetică, pe care un Ross-Ashby o descrie ca fiind ... ceva care tocmai a căzut dintr-o farfurie zburătoare. Funcţionarea antiintuitivă este specifică, de altfel, majorităţii sistemelor, datorită complexităţii date de mulţimea relaţiilor între părţile lor.
O definiţie* riguroasă matematic, dar care poate fi înţeleasă intuitiv, ca descriind specificitatea sistemului, care are o structură şi o comportare, este următoarea:
a_0 este ambientul sistemului s
Notăm mulţimea $A = \langle a_1, a_2 \ldots a_n \rangle$ şi mulţimea $B = \langle a_0, a_1 \ldots a_n \rangle$. Fiecare element al mulţimii B este caracterizat de o mulţime de cantităţi de intrare şi o mulţime de cantităţi de ieşire. Cu simbolul rij se notează felul în care intrările elementului aj depind de ieşirile elementului ai, conform relaţiilor între aceste intrări şi ieşiri. Mulţimea tuturor rij (i, j = 0,1, ..., n) se notează cu R. Un sistem se va defini atunci ca orice mulţime $S = \langle A,R \rangle$.
O astfel de definiţie include caracteristici proprii tuturor sistemelor, pe care autorii noştri le enumeră astfel: « 1) heterogeneitatea componentelor, 2) existenţa structurii, 3) dimensiunea ecologică (adică relaţiile cu ambientul) şi 4) comportamentul dinamic », căci ideea de proces este inerentă sistemului.
În posesia unei astfel de poziţii principiale faţă de felul în care poate fi privită realitatea şi de instrumentele cele mai potrivite pentru a o cerceta şi descrie, M. Botez şi M. Celac declară că scopul lucrării lor este acela de « a constitui un fond de tehnici, metode şi structuri metodologice prin care se identifică elementele, se construieşte modelul structurii în studiu, se produc variantele în comportament şi se proiectează stările viitoare ale unui *spaţiu amenajat* conceput ca un *sistem socio-spaţial* ». În raport cu această noţiune, prin care autorii înţeleg « configuraţiile asociate existenţei comunităţii omeneşti », care leagă « pe un teritoriu definit, cadrul natural şi o parte a componentelor ecologice de elementele construite sau adaptate funcţiilor rezultate din existenţa societăţii — clădiri, instalaţii, incinte, amenajări etc. — şi de oamenii înşişi », în raport deci cu caracterul configuraţiilor sociospaţiale, este legitimat « demersul sistemic » legat de acestea, în măsura în care se arată că specificitatea lor corespunde ansamblului de trăsături ale oricărui sistem. În numele acestui demers, se face o elegantă critică a practicilor curente din activitatea de sistematizare şi urbanism, căci, aflate sub semnul complexităţii, multiplicităţii aspectelor şi comportării care se sustrage intuiţiei, sistemele sociospaţiale nu mai pot fi controlate în cadrul a ceea ce autorii numesc « modelul clasic al proiectării » acestora, la planşetă, ale cărui eventuale succese sînt datorate « performanţei de excepţie a unor talente care au reuşit, în mod intuitiv, să-şi construiască artizanal imaginile de care au avut nevoie pentru a raţiona pur spaţial şi funcţional ». Faţă de împrejurările în care « contextul general al dezvoltării a multiplicat numărul de variabile caracteristice şi a extins aria parametrilor de decizie implicaţi în fenomenele spaţiale, conexiunile care leagă între ele componentele (economice, demografice, sociale, decizionale, tehnologice) ale unui asemenea fenomen formează azi o reţea densă şi complicată », iar « intuiţia devine din ce în ce mai puţin aptă să ofere imagini realiste ale situaţiilor, cu cît acestea se complică ». Se deduce necesitatea utilizării unor « *amplificatori* ai capacităţii intuitive de înţelegere şi descriere a realităţii: vom numi modele imaginile construite cu ajutorul unor astfel de amplificatori ». Într-adevăr, « procesele noastre de gîndire utilizează concepte pe care le folosim în contexte noi. Aceste concepte nu constituie sistemul real pe care vor să-l reprezinte ... Orice set de reguli şi relaţii care descriu un obiect constituie un model al acelui obiect. Conceptele sînt abstractizări bazate pe experienţa noastră ... filtrată şi modificată prin percepţia noastră individuală şi prin procesele noastre de ordonare şi sintetizare, pentru a produce modele mentale, care să reprezinte lumea înconjurătoare ... Toate modelele mentale — matematice sau descriptive — pot reprezenta realitatea în grade variate de fidelitate ... »[5]. Iată-ne, în legătură cu modelarea — esenţială în cercetarea de tip de sistemic a realităţii — într-un domeniu în care mai este loc, chiar în această lume a procedurilor exacte, pentru artă, fiindcă « modelarea ni se înfăţişează sub forma unei alianţe: între demersul analitic al ştiinţelor şi îndemînarea de inventator cu care folosind « unelte », « materiale » şi « maşini », autorul construieşte un model ca un meşteşugar sau ca un inginer. Dar modelele « frumoase » înglobează şi acel ceva care vine din sfera artei şi justifică mîndria autorilor pentru arta modelării. Simţul compoziţiei şi al proporţiilor, mînuirea contrastului şi ritmului, sensul acut al inovaţiei, nevoia de intuiţie şi inspiraţie sînt trăsături ale creativităţii artistice pe care gesturile modelatoare şi le apropie cînd se constituie în stiluri discernabile ».
În orice caz, arta modelatorului se concretizează întotdeauna (dacă facem abstracţie de modelele iconice de tip perspectivă, hartă, machetă etc.) într-un sistem de ecuaţii, de cele mai multe ori cu un număr de necunoscute mai mare decît cel al ecuaţiilor ...
Au fost elaborate în timp numeroase modele pentru fenomenele sociale, economice sau sociospaţiale. Numele lui Jay Forrester poate fi reţinut, ca al unui practicant de geniu al acestei activităţi. Vestitele Rapoarte ale Clubului de la Roma nu sînt altceva decît comentarii pe marginea examinării comportării unor astfel de sisteme de ecuaţii, foarte complexe, desigur. Toate acestea sînt însă legate adesea de realităţi economice, sociale şi politice — adînc implicate şi cu limpezime reflectate în problematica şi formele spaţiului amenajat — care nu se potrivesc întotdeauna cu cele ale noastre. M. Botez şi M. Celac cred că « modelarea urbană şi teritorială din ţara noastră are deci nevoie de un mare efort original, care să încorporeze în rezultate explicite determinantele istorice, caracteristicile geografice şi condiţionările economico-sociale ale României — definindu-şi astfel un program propriu ». Drept care, « în locul descrierii unui şir de modele de organizare a spaţiului gata făcute şi în patul cărora am fi tentaţi să încercăm a introduce cu forţa configuraţii de probleme de altă factură şi dimensiune », M. Botez şi M. Celac propun o prezentare a însuşi procesului de modelare, cuprinzînd metodele şi tehnicile cele mai folosite şi « modul lor de articulare în structuri metodologice orientate », în scopul stimulării cititorului — potenţial modelator — şi pregătirii lui « pentru proiectarea colectivă a unor adevărate *evenimente cu suport spaţial* ». Lucrarea e, ca să zicem aşa, absolut de nediscutat. Ea e scrisă cu autoritatea şi degajarea pe care le dă înţelepciunea la care se ajunge prin cunoaşterea fără lacune. Bibliografia, vastă, nu intimidează: citatele, parafrazele sobre şi concise sau pomenirea cutărei publicaţii, dau sentimentul confortabil al competenţei. Erudiţia autorilor nu umileşte, ci incită cititorul, care are sentimentul că, urmînd trimiterile, poate afla, în fine, totul despre orice chestiune care relevă de la înţelegerea spaţiului care îl înconjoară ca sistem. Autorii şi-au propus să pună problemele din toate punctele de vedere în care se pot plasa persoanele cu activităţi legate de fenomenele sociospaţiale şi de expresia lor sensibilă. Ei fac enunţuri de o mare generalitate şi, în acelaşi timp, precizie, şi propun comentarii generoase. Definiţiile sînt cuprinzătoare, uneori pînă la asumarea genului proxim, căci intenţia e de a anula chiar proximităţile, îndemnînd la o desăvîrşită integrare multidisciplinară în abordarea problemelor spaţiului amenajat — el însuşi cuprinzător a tot ce întreprinde omul pe planeta pe care îi este dat să trăiască.
Dincolo, însă, de limpezimea procedeelor exacte de analiză, modelare sau programare a fenomenelor urbane şi teritoriale, figura în care acestea se materializează este, adesea, de natură să tulbure. Să privim imaginile alăturate ale lucrării umane asupra pămîntului, în scopul imediat al supravieţuirii. Această activitate, legată de înseşi temeiurile vieţii, pare a fi un ritual; muncind, ne mişcăm ca într-un tainic vis, urmînd o lege stranie, care e totuşi a noastră şi alcătuim semne dictate de o arhi-memorie secretă, ca în vremea în care cultura nu era despărţită de civilizaţie.

[4] George Chadwick, A Systems View of Planning, Pergamon Press, 1971.
* cf. Chadwick, după J. Klir şi M. Valach, Cybernetic Modelling, Iliffe Books Ltd, 1967.

[5] Jay Forrester, Principiile sistemelor, Ed. Tehnică, Bucureşti, 1979.

1. Culturi agricole în Hérault (Franţa); 2. Colorado; 3. Cîmp de grîu în Japonia; 4. Exploatare agricolă în Canada; 5. Orezărie în Vietnam; 6. Pennsylvania

https://biblioteca-digitala.ro

cincinat sfințescu un precursor

ion peleanu

În iulie 1914, inginerul de la municipalitate Cincinat Sfințescu prezenta autorităților un studiu extins asupra unui ansamblu de probleme pe care le punea expansiunea, deja pronunțată, a Capitalei României. Era pentru prima oară cînd activitatea de sistematizare din țară ieșea de sub semnul folclorului tradițional al alinierilor de garduri și interdicțiilor minore, pentru a se afla dintr-o dată la un înalt nivel de competență profesională și pertinență problematică. Profesională? Într-adevăr: inginerul Sfințescu își declina calitatea de urbanist. El ambiționa la a cuprinde aspectele fizice, estetice — compoziționale, juridice, economice, pe cele legate de transporturi, activități lucrative și productive, de igienă și ecologie, de populația și sănătatea publică, de morală și spiritualitatea orașului, într-o activitate complexă și coerentă.

După război, Sfințescu amplifică și încheie studiul asupra Bucureștilor, în care vede « centrul românismului », atribuindu-le o importantă valoare moral-spirituală și politică. Noul plan examina starea orașului și îi proiecta evoluția, prognostic, în timp și spațiu, preocupîndu-se de construcții, căi de comunicație, transporturi, « cerințe higienice, sociale, economice, estetice, etc. », de viața economică și socială, de industrii, comerț, aprovizionare, finanțe, cultură și lucrări edilitare, în existența și dinamica lor concomitentă și interdependentă. Astăzi știm că se obținea astfel un model verbal/scris al Bucureștilor, susținut de modele grafice, care reprezentau funcționarea și evoluția sistemului urban.

De remarcat: exercițiul său se aplica la un oraș existent, cu o funcționare complicată, intricată, cu tradiții și monumente, cu activități bancare și manufacturiere ș.a.m.d., cu o dinamică specifică, într-un ansamblu de forme construite și intervalele cuprinse între ele, așa cum se aflau în urma unei evoluții și dezvoltări istorice seculare.

Iată că Sfințescu avea o viziune sistemică asupra orașului, desigur fără s-o știe, căci, educat la școala solidă a town-planning-ului insular, el credea că valoarea supremă a organizării urbane este orașul-grădină, produs al atmosferei de blînd liberalism, simțire poporană și tandră înțelegere a problemelor clasei muncitoare, suflu care răcorea totuși puternic — păstrînd proporțiile — stătuta atmosferă socială din Anglia Victoriană. Este epoca fabienilor și a sufragetelor.

Ebenezer Howard, inventatorul garden-city-ului, devenit una din faimele arhipelagului, ocupase decenii întregi un post de stenograf la Parlamentul britanic și a putut astfel să organizeze un eficace lobby în sprijinul ideii lui, legiferată în cele din urmă în 1910. El sublimase în personalitatea sa instinctul de grădin , profesiune specifică celor mai mulți dintre cei care ilustraseră designul britanic din secolul 19 (de la Paxton la Loudon) și o fermă convingere în legătură cu necesitatea sacră de a conserva pacea socială și publicase spre finele anilor '90 cărțile « Orașele-grădină de mîine » și « Mîine: o cale pașnică spre reforma adevărată ». Ele conțin propuneri a căror materializare era menită să salveze metropola burgheză de pericolul exploziei sociale, prin dispersarea populației și unor funcțiuni. Un critic (F. Dal Co) relevă că prin dispersarea și recentralizarea — inerente în procesul economico-social, — este negat « factorul istoric-calitativ nou apărut odată cu metropola: dublul rol al acesteia de piață și loc de producție al bunurilor ». Paradoxal, teoriile lui Howard aveau să fie aplicate la proiectarea suburbanelor — « tranșee avansate ale conflictului social ».

Pe de altă parte, orașele-grădină presupun o strictă zonificare — segregarea drastică a funcțiunilor, teoretizată de severii și intransigenții teoreticieni CIAM, care s-au bucurat de o nefastă influență pînă recent — este condamnată azi ca un atentat dramatic la viața și forma firești ale urbanului. Mai mult decît atît, orașele, la rîndul lor, aflate în teritoriu, formează noi sisteme, mai ample, structurate în rețele topologice și funcționale; W. Christaller este considerat azi ca a fi avut revelația acestei realități, sub forma rețelei de « Locuri centrale în Germania de sud » — expusă în cartea cu acest titlu apărută în 1932.

La această dată, însă, Cincinat Sfințescu prezentase deja (în 1929, la Paris) teoria sa asupra « superurbanismului », o doctrină aproape profetică, inspirată de intuiții majore și întemeiată pe o vastă și adîncă cunoaștere a fenomenului urban și teritorial sub toate nenumăratele sale aspecte, în indestructibile corelații și raporturi de interdependență. Urbanistul român avea acum o excepțională experiență și obținuse un solid prestigiu internațional — era vicepreședinte al Federației internaționale pentru locuințe și urbanism, organizație cu sediul la Londra, în fruntea căreia stătea Raymond Unwin. Activitatea sa era prodigioasă. Profesor la Școala de arhitectură, întemeietor și animator al Uniunii orașelor din România și al Institutului Urbanistic al României, autor a nenumărate publicații acoperind toate aspectele cu putință ale urbanului — formale, sociale, economice, tehnologice, politice ș.c.l. Vom ilustra maniera complexă de gîndire asupra orașului și teritoriului practicată de Sfințescu cu un set de citate, reprezentative, extrase din monumentalul său tratat de « Urbanism », publicat în două volume în 1933: 1421 de pagini cu 911 ilustrații, din volumul « Superurbanismul » (1942) și din culegerea de studii « Pentru București » (1941), expresie a permanentei sale preocupări pentru Capitala țării sale.

Cu nostalgia orașului-grădină, dar fără infirmitățile economice și substratul politic al aceluia, Sfințescu concepe o modalitate originală, generală, de tip sistemic, de a gîndi orașele și sistemele teritoriale de localități și de a le urmări, prognoza și orienta evoluția.

El își începe întotdeauna o expunere cu definiții: spiritul său simte nevoia de ordine; iubește definirea și clasificarea ca gesturi ordonatoare în uriașul complex de probleme pe care le cercetează, pentru a le epuiza apoi, punînd întrebări și oferind soluții de o surprinzătoare modernitate.

Deci:

« Urbanistica este o știință aplicată atît în domeniul fizico-natural, cît și în cel social, avînd frontiere la limita intuiției, dar și la aceea a filosofiei. Urbanistica cercetează raporturile ce există, și le stabilește pe cele ce trebuie să existe, între aglomerațiunile omenești, teritoriile pe care ele se dezvoltă și clădirile de care se folosesc. »

« Rolul urbanisticii fiind să stabilească prin planuri raporturile permanente ce trebuie să existe între aglomerațiunile omenești, clădirile pe care le ocupă și suprafețele de teren ce se acoperă cu acele clădiri, bineînțeles că astfel de raporturi urmează să contribuie la păstrarea sau chiar la crearea unei ambianțe naturale proprii dezvoltării fizice și psihice. »

« Elementele ce caracterizează « corpul urbanistic »... sunt: A) terenul, B) clădirile și C) populația... Cu astfel de elemente urbanistice combinate, pot fi create diferite organe și organisme urbanistice care au rolul să îndeplinească anumite funcțiuni... sinteza urbanistică în practică trebuie să creeze, cu elementele teren, clădire, populație, organe proprii, în tot timpul și locul, pentru astfel de funcțiuni adesea simultane, în folosul vieții sociale și la a cărei evoluție organele trebuie să fie adaptate. »

« [Urbanistica cercetează] ... *aspectul exterior al așezării*, o constituție volumetrică, spațială a așezării (deci tot morfologia) cum și cauzele acestor diferite aspecte, cauze care au stabilit anumite raporturi ... tot din punct de vedere urbanistic evolutiv ne interesează și *organismele de viață*, îndeosebi materiale, ale aglomerațiunii, acele organisme cari au asigurat mijloacele de existență proprii, în raport cu mediul înconjurător. »

« ... Nu poate fi tratată în mod izolat de altele nici o funcțiune a planului regional, căci interdependența lor este manifestă: ... »

« ... prin o ușoară inducție putem ajunge la ideea unei organizațiuni [organizări] urbanistice a *teritoriului unui stat întreg*, ... ajungem la ceea ce numim *superurbanism*. »

« Superurbanismul dezvoltat de noi în 1929 și apoi la « Expoziția Internațională de Urbanism » de la Berlin din 1931, a fost imaginat pentru a satisface nevoile evoluției orașelor, corespunzătoare unei astfel de evoluții economico-sociale, adică spre a spori producția și înlesni cît mai mult schimbul și deci consumul în interiorul unei țări, ajungînd a ridica standardul de viață prin o bună și rațională exploatare a teritoriului acelei țări.

Planul superurbanistic (național) ... [este] ... o metodă sintetică a organizării teritoriului, îndeosebi pentru România. [Aceasta] se rezumă în preocuparea noastră de a pregăti folosirea în mod optim a teritoriului țărei pentru o populație mai mare viitoare, repartizînd acea populație în centre mai strînse, de ordin primar, secundar, sau terțiar, ușor de alimentat prin resursele locale ale solului. Astfel vor conviețui igienic și vor avea asigurate transporturile, dar păstrînd și frumusețile naturale ale țărei. [Este necesară] aplicarea principiilor superurbanistice (naționale), căci mulți recunosc că a sosit ... ziua cînd trebuie să se înceapă organizarea pentru menajarea resurselor țărei, să se termine cu risipa de materie și energie. »

« ... noi căutăm a urbaniza teritoriul unei țări, al unui stat, să omogenizăm traiul populației din punct de vedere material și cultural, perfecționînd munca, deci sporind și ieftinind producția, atît în agricultură, cît și în industrie sau comerț. Să facem ceea ce organizatorii muncei pe baze științifice ar numi, poate, *raționalizarea* unei țări prin superurbanism. »

« ... Abia în 1926 a apărut, sub impulsia noastră, o tendință spre un plan regional, în legea de organi-

https://biblioteca-digitala.ro

zare a municipiului București, fără ca însă să se fi făcut prea mult progres. Dar există în România și alte regiuni unde planurile regionale, cît de sumare, sunt deja devenite necesare, precum: *Valea Prahovei*, între Cîmpina și Predeal, poate pînă la Brașov; litoralul Mării Negre, între Constanța și Tuzla, poate pînă la Mangalia, ș.a.»

«În adevăr, găsim un lanț de orașe în Oltenia în lungul Oltului... în Transilvania... [pe] valea Mureșului... sau valea Crișului.
Alt lanț de orașe de tip primar, în Muntenia, se află la poalele dealurilor, legate de o șosea importantă: Pitești—Tîrgoviște—Ploiești—Mizil—Buzău—R. Sărat—Focșani—Tecuci—Bîrlad—Vaslui. Dunărea, foarte bun mijloc de comunicație, a dat naștere la un lanț de orașe în Oltenia și Muntenia: Corabia—Tr. Măgurele—Zimnicea—Giurgiu—Oltenița — Călărași și Cernavodă... [alte sisteme propuse]: Slatina—București—Urziceni—Brăila; Vaslui—Iași—Botoșani—Dorohoi; Constanța—Tulcea și litoralul Mării Negre la Sud de Constanța; Zalău—Lugoj—Reșița—Anina—Mehadia—Orșova; Timișoara—Arad—Lugoj; Brașov—Ploiești—București; Brăila—Galați—Tulcea; Sibiu—Făgăraș—Brașov...»

«[Există] nevoia de a pune regulă în activitățile desordonate... [și] să se organizeze strict cursul vieței sociale, așa ca risipa, contradicțiile, dublúrile și incoerențele să fie suprimate.»

«[În țările] cu mijloace restrînse, însă în expansiune umană și cu năzuințe naționale... superurbanismul nu poate desface cu totul materialitatea de spiritualitate. Îndeosebi în România, superurbanismul nu poate concepe și crea pe planuri independente de ale idealului națiunii, și nici în disproporție cu acel ideal. Căci superurbanismul este... finalitatea organizărei și folosirei teritoriului național prin distribuirea optimă a populației, în cadrul năzuințelor unui popor.»

«Sub raportul agrar, superurbanismul este de fapt mai ales un studiu ecologic, de aplicație a legilor naturii, pentru găsirea de noi forme de viață naturală, respectînd raporturile naturale ale organismelor cu mediul înconjurător.
Superurbanismul, avînd ca obiect studiul și pregătirea folosinței teritoriului în raport cu distribuția cu caracter permanent a populației unui stat, rezultă că factorii de studiat sunt: a) *teritoriul*, ca sol, subsol, atmosferă, din punctul de vedere al folosinței optime, deci al producțiunei și b) populația, din punctul de vedere al creațiunei și amenajărei centrelor de viață umană (ca muncă, odihnă, recreație) pentru asigurarea producției maxime și a progresului național.»

«Menirea superurbanismului este de a studia și stabili în prealabil variația, progresul mijloacelor de subsistență în raport cu fluctuațiile populației, cu creșterea populației, pe un teritoriu național și pentru un standard de viață admisibil,... să găsească o tecnică de perfecționare a exploatării solului și subsolului, spre a păstra cît mai îndelungat timp starea de echilibru la maximum de randament a curbei standardului de viață...»

«...Nu axe industriale, axe agricole etc. ci «axe de interese», *axe de legătură* în producțiune, pe traseele impuse de relieful solului.
Rezultantele «axelor» specializate sînt rețelele superurbanistice de comunicații.»

«...Probleme economico-superurbanistice [care] se prezintă ca necesități: a dezvolta sau a restrînge producția de unele materii prime ale solului, de a întrebuința toate posibilitățile de muncă ale populației...; de a ameliora condițiile de muncă, atît din punct de vedere calitativ, cît și cantitativ, și de a ieftini la maximum transporturile; alături de care apare problema energiei...»

«Ca tecnică urbanistică ne interesează în primul rînd *constituția planimetrică a așezării* (*morfologia*), adică raporturile geometrice între terenul clădit și cel neclădit, apoi cauzele sociale, politice și economice ale acelei constituții.»

«Istoria ne arată că renașterea și dezvoltarea, decăderea și chiar dispariția aglomerațiunilor, au fost, afară de cazuri de cataclisme ale naturii, mai totdeauna datorate stărei economice a societăței ocupînd o regiune sau trăind o epocă. Chiar războaiele, cari au cauzat unele apariții sau dispariții de cetăți sau de orașe, au fost în marea lor majoritate cauzate tot de unele stări economice. Acestea ultime au provocat «diferențe de potențial în repartiția bunurilor», diferențe ce au pus în mișcare masele omenești...»

«Ca și Bacon, care a zis: «ca să comanzi naturei, trebuie să te supui legilor ei», *urbanistul trebuie să constate fenomenele sociale și să-și orienteze eforturile în acord cu acele fenomene.*»

«Cauzele extinderei [necontrolate a orașului] sunt în primul rînd de ordin economico-financiar și apoi de ordin social. Majoritatea populației Capitalei a dus și duce o viață foarte modestă. Avînd venituri foarte mici, nu poate plăti chirii prea mari, care să încurajeze o construibilitate intensă în oraș și unde din cauza prețului mai ridicat al terenului și controlului administrativ mai serios, chiriile sînt mai mari; nici nu poate să aibă un trai prea confortabil, care să ceară construcții mari. Chiar legile noastre dădeau... mult mai multe drepturi proprietarului decît chiriașului... Se autoriză cu prea mare ușurință executarea de construcții rău plasate, nehigienic concepute și ... foarte prost executate... se prezintă încă de proprietari niște planuri... concepute și lucrate [la întîmplare], semnate de cine se nemerește și pe care cetățeanul... le plătește exorbitant... O ameliorare în zona periferică se obține combătînd cauzele, determinîndu-se zonele în care se poate construi, precum și introducîndu-se în lege principiul interzicerei de a se construi locuințe acolo unde nu există condițiile de viață proprii unui oraș.»

Cheile sistematizării preconizate de Sfințescu sînt:
1. organizarea funcțională: specializarea e înțeleasă numai ca segregare a funcțiunilor care implică noxe de orice natură: industrii, depozite, transport greu.
2. trama stradală care cuprinde căi radiale, circulare și diagonale care alcătuiesc un țesut, gîndit cu aplicație și inteligență. Sfințescu nu îndrăgește ringurile germane și tăieturile haussmaniene.
3. rețeaua de spații libere.

Orașul lui Sfințescu nu este un arbore, fiindcă specializarea zonală este integrată prin rețeaua de străzi. Nu se cultivă ierarhizarea mononucleară: cartierul central este atît de mare încît cuprinde toate funcțiile urbane (nenocive).

«Pe de altă parte, diferitele regiuni ale orașului trebuie să caute a avea o viață distinctă pentru a conveni cît mai mult nevoilor populației acelei regiuni». E vorba de prezența integrată a tuturor funcțiilor urbane în orice zonă a orașului. Sfințescu cultivă tradiția urbană, nu preconizează gesturi brutale de intervenție ci susține, cu propunerile sale, întărirea și perpetuarea vieții țesutului urban constituit.

El procedează pas cu pas; dar nu în lipsa unui punct de vedere mai de sus asupra orașului, ci din grija și respectul pentru integritatea, înțeleasă ca manifestare a organicității urbanului, țesutului fizic orășenesc.

O atenție particulară este acordată aprovizionării și alimentării orașului, printr-o rețea de puncte corelate cu rețelele de transport interurban. La rîndul lor acestea urmează a se lega intim cu rețeaua orășenească de transport, neierarhizată.

Se atribuie orașului funcția de concentrare, transformare și redistribuire a bunurilor materiale și spirituale, dar pot exista sisteme de orașe în care se realizează, preponderent, numai una sau mai multe din aceste funcțiuni.

Sfințescu e preocupat de *optimizare*. El caută optimul demoeconomic în cadrul sistemului superurbanistic și crede că acesta se situează în jurul a 20—25.000 locuitori. Așezările de această mărime vor fi elemente *primare* ale rețelei de localități a țării. Sfințescu nu adoptă o structură ierarhică a orașului organizat în celule primare (frecventare zilnică), celule secundare (frecventare săptămînală), și celule terțiare (frecventare lunară);
el imaginează schema unui «Oraș al viitorului» (pentru 20.000 locuitori) care are o structură ierarhizată topologic, dar integrată funcțional.

«...în urbanismul regional și în superurbanism predomină ideea de *protecție a frumuseților naturale* (munți, ape, păduri, pitoresc), căci, «unde se construiește, natura e ofensată». Așadar trebuie căutat ca această ofensă să fie cît mai mică, iar cînd se poate, să fie oprită. De aceea se va stabili *o protecție absolută a monumentelor naturii* și în genere *o protecție relativă a peisajului natural.*»

«Nu trebuie confundat standardul de viață cu bogăția, după cum nu trebuie confundată abundența cu fericirea. Sunt țări (mai ales cele agricole) în care valoarea muncei individuale agricole a fost în continuă descreștere, iar a celei industriale în continuă creștere. De aceia industrializarea a fost mijlocul de ridicare a standardului vieții. Agricultura este o activitate fără de care nu pot exista posibilități de hrană pentru masele poporului. Prin urmare nu putem neglija agricultura în favoarea industriei. Dar putem *industrializa agricultura*, pentrucă sporim rentabilitatea muncii agricole.
...Orașele trebuie să devină o concentrație de populație... care colaborează cu statul ca producțiune, anume, specializîndu-se în munca industrială, și trăind astfel prin *schimburi* de valori cu satul. Cu cît schimbul între sat și oraș va fi mai intens, cu atît standardul de viață al națiunei va fi mai ridicat.»

«Satul va trebui să fie un sat agricol, dar avînd și o *industrie sezonală*, adică locuitorul să fie un lucrător industrial sezonier, pentru fabricate necesare cel puțin uzului sătesc. Producția rezultată să aibă însă o valoare de schimb, care să procure săteanului *mijloace de schimb* cu orașul, pentru ridicarea standardului lui de viață, pentru ca și satul să poată primi o organizație completă în raport cu o viață civilizată.»

Sfințescu parcurge teritoriul provinciei sale urbanistice, «de la frontiera aflată la limita intuiției

https://biblioteca-digitala.ro

la cea a filosofiei », cu pași fermi și competență sigură. Abordarea chestiunilor frumosului urban este inevitabilă — și esențială. Rațional și metodic, el cere de la « o doctrină a artei în urbanistică ». . . « să găsească legi mai generale și deci mai permanente, care să explice clar nu numai efectele estetice ale unor creațiuni de artă urbană, dar să dea și criterii sigure pentru obținerea emoției estetice și înțelegerea unei opere de artă » și citează sentența: « ars sine scientia nihil » (Vignot — 1398), drept care pomenește cu elegantă selectivitate și concizie (dusă uneori pînă la expediere) pe Croce, Ruskin, Gide, P. Léger, Neumann, Hutcheson, Lethaby, Rousseau, Rosenkranz, Nietzsche, Kant, Hegel, Delacroix, Winkelmann, Hogarth, Herder, Lalo, Lipps și Guyau și, desigur, pe experimentatori și matematizanți: Birkhoff, Tiersch, Fechner, Boris-savliévitch. Sfințescu e de părere că mijloacele sensibile asupra cărora se operează pentru înfăptuirea frumosului, specifice urbanisticii, « sînt *spațiul liber*, cu *tehnica încadrării* prin clădiri, peisagiu și circulație ». Manipularea acestora nu se face numai în virtutea « ,,intuiției artistice'' în sens metafizic » ci a unor « cunoștinți de technică bazate pe cercetări de psihologie aplicată ». Oricum, propriul său psihe reacționează cu indignare la afirmația lui Corbusier că « linia sinuoasă e a măgarului și numai cea dreaptă a omului ». Sfințescu nu simte că arta modernă i-ar produce întotdeauna emoție estetică și crede că ea abuzează de linia dreaptă și de « formele cele mai simple ». Iubitor, totuși, de linii drepte atunci cînd, paralele, creează un sentiment de « majestate », Sfințescu e un clasicizant cu fine, uneori intense, simțiri impresioniste, mergînd pînă la empatie. El observă, judicios, că folosirea energică a culorii în imageria artelor și arhitecturii modernilor, contemporani cu el, e un fenomen produs de nevoia de a compensa indigența formelor « puțin variate ale arhitecturii moderne, ca și sărăcia decorațiunilor », care « au împins pe arhitecți să coloreze din ce în ce mai viu și mai variat fațadele construcțiilor, uimind adesea prin îndrăzneala lor, dar aproape totdeauna compromițînd efectul de estetică urbanistică, fiindcă mai niciodată nu au ținut seama de coloritul ansamblului. . . și nici măcar de [cel] al vecinătăților imediate ». Nu avem sentimentul că această critică e făcută de pe poziții retrograde: om informat și umblat, Sfințescu nu face decît să deplîngă sărăcia conotativă sau chiar sintactică — a stilului internațional, premergînd astfel criticilor drastice, formulate explicit de teoreticieni sau conținute în vehemența formelor expresive propuse de arhitectura deceniilor 6—7, sublimate ulterior în eleganța și subtilitatea formală și culturală a post-modernilor.

Sfințescu merge pînă la a admite, cu egale drepturi, o estetică a urîtului, dar nu o tolerează în urbanism sau arhitectură decît « sub aspectul pitorescului », categorie cu care are afinități secrete, ascunse însă, în măsura în care pitorescul se poate realiza mai ales prin peisaj, dincolo de răceală și distanțare față de un atare element fizic, în felul lui Ioanide. Totuși, spațiul liber este unul din elementele fundamentale cu care operează urbanistul, ca artist, dar a-l propune ca peisaj tale quale este a cultiva anesteticul, pentru puțina pricepere a « spectatorului lipsit de fantezie, fără sensibilitate », incapabil, de altfel, de a percepe frumosul, ci numai « pseudo-esteticul natural ». Ar fi vorba numai de « sentimentul naturii » rousseau-ian, de altă esență decît estetică — și se citează cu plăcere vorba lui Croce cum că « *natura e stupidă în comparație cu arta* ». Sfințescu acceptă că peisajul natural nu poate fi urît; el e doar anestetic, iar artistul urbanist e dator « să caute a accentua clar una din acțiunile estetice ale peisagiului: senzorială, sentimentală sau intelectuală ». . . prin « lucrări de *armonie*. . . sau de *contrast* ». . .

O privire mai atentă asupra celor trei tipuri de acțiune estetică (atribuite aici peisajului) e de natură a revela unele caracteristici mai adînci ale teoriei frumosului urban la Sfințescu.

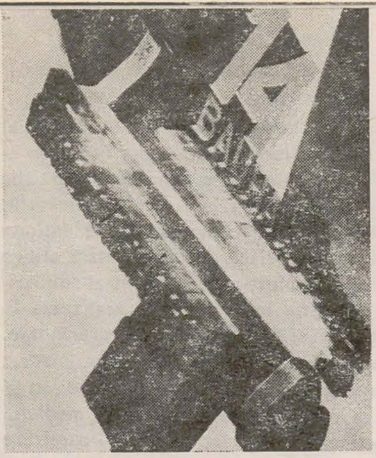
Deși, cînd se ocupă de « Estetică » în domeniul particular în care se exercită, își intitulează un paragraf al tratatului său: « Doctrina *artei* urbanistice » (s.n.), el pare a fi mai degrabă de acord cu Lalo sau Souriau — în chip consecvent, de altfel, căci înscrisese urbanismul între artele industriale — în măsura în care înclină către « a extinde categoria ,,estetic'' a frumosului, a formei, pînă la a absorbi arta. . . Arta devine un simplu *poiein*, creație de forme » — ca să folosim o formulare a lui Guido Morpurgo-Tagliabue. Sfințescu e de părere că « percepția vizuală », specifică modului de a lua în posesie empatică realitatea formală urbană, « poate da impresie estetică prin ac une *senzorială* (factorii direcți [psiho-fiziologici] lui Fechner), prin o acțiune *sentimentală* (prin port cu forța imaginată prin o insimțire), sau *electuală* (judecarea raportului cu utilitatea. . .) ». E o încercare de a stabili cîteva modalități specifice de instituire a stării de frumos, care evocă tentativa întreprinsă de J. Viénot, în 1935 (cf. Morpurgo-Tagliabue) « de a cădea de acord asupra unor postulate ale frumosului, lucru pe care orice civilizație are dreptul să-l facă ». Trei din « canoanele » lui Viénot erau: « 1) ,,legea unității și a compoziției''; 2) ,,legea echilibrului static și dinamic în proporții'' și 3) ,,legea armoniei între aparențe și utilitate'' ». Într-adevăr, Sfințescu susține că « o primă condiție a operei de artă este aceea de a fi formulată *clar*, fără contradicție, cu cît mai puține mijloace, spre a fi înțeleasă *în total și unitar* ». « Acțiunea estetică sentimentală », deosebit de dragă lui Sfințescu, va fi realizată prin « sugestiuni de raporturi de forțe reale sau imaginate » — regulă fundamentală de compoziție, în care, iarăși, putem recunoaște principiul lui Lalo — al obținerii frumosului prin contrapunct și polifonie plastică. În același timp, ideea că « simbolurile naturale ale forței sînt condiția sentimentului estetic » apare la T. Jouffroy, în 1822/1843, în care istoricii văd o « anticipare a concepției psihologice a artei ca simpatie ». De altfel, Sfințescu pune mare preț, fiind în fond un sentimental, pe explicarea trăirii estetice prin intropatie (Einfühlung-ul lui F. Th. Vischer și Th. Lipps), pe care o numește, făcînd un fermecător calc, « insimțire », și elaborează, desigur, un inventar amănunțit, exemplificat enciclopedic, al procedeelor de compoziție de natură a o favoriza. Sfințescu cultivă tehnica hedonistă în experiența estetică și detaliază cu delicii, dar și cu metodă, problemele substratului de natură fizică și geometrică al privirii și percepției perspective și stereoscopice. Căci pentru Sfințescu frumusețea este « plăcerea [care] rezultă din facilitatea acțiunei organice a spectatorului ». Dacă la acestea adăugăm, în fine, că « acțiunea estetică intelectuală se exercită în raport cu utilitatea urbanistică. . . » pentru realizarea căreia trebuie să fie « respectată. . . o ordine și orientare, . . . un echilibru între viața economico-socială și lucrări », regăsim ceva din tezele lui J.M. Guyau, după care frumusețea ține de o acțiune socială eficientă, în virtutea căreia « arta înseamnă viață concentrată », iar « acolo unde există sentimentul unei vieți mai intense și mai ușoare există frumusețe ».

Într-adevăr — fiindcă Sfințescu susține că « urbanistica este chemată să democratizeze frumosul, să creeze arta pentru toți ». Poate fi din nou citat Lalo: « Plăcerea estetică este de o natură specială, provocată de satisfacerea unei exigențe tehnice disciplinate și organizate de societate ». Pentru Sfințescu însuși, stilul este de preferat intervenției aristocratice, elitiste, locale a artistului în urban — gest de *gratia* — căci stilul e fenomenul artistic « socializat, democratizat ». În aceeași măsură, « conceptul hedonist al frumosului. . . se întinde în dezvoltarea vieții sociale. Plăcerea vitală atinge punctul său culminant într-un sentiment al solidarității umane; perfecția individului se realizează în societate. Numai aici el își găsește propria sa armonie. Individul este împăcat cu sine cînd este împăcat cu mediul său și abia atunci atinge plenitudinea și contribuie la o modificare inovatoare a mediului care îl perfecționează la rîndul său » — parafraze ale lui Morpurgo-Tagliabue la Guyau. Nu putem să nu ne gîndim, cu teamă, la capcanele pe care le poate întinde spiritului o teorie estetică. Oricum, dacă e vorba de a categorisi — procedură scumpă lui Sfințescu — putem conchide asupra caracterului pozitivist și naturalist ale opiniilor sale estetice. Sînt remarcabile consistența, unitatea și coerența care se degajă, la o privire atentă, din corpul masiv și aparent mozaicat al considerațiilor lui Sfințescu asupra esteticii orașului. De altfel, competența acestui tehnician militant în gingașul domeniu al frumosului urban i-a conferit o autoritate severă, care domină pînă azi ansamblul de concepții estetice și proceduri implicate ale școlii noastre de urbanism. De la economie politică la tehnologia rețelelor tehnice urbane, de la protecția mediului ambiant la estetică, Sfințescu atacă orice problemă pusă de organizarea orașului sau teritoriului — de la cele mai pedestre pînă la cele frizînd inefabilul — cu competență suverană și cultură tehnică și spirituală enciclopedică, într-o viziune cuprinzătoare. El propune cu inteligență și metodă, în cadrul unei logici social-economice, tehnice și estetice strînse, o doctrină generală a urbanului și urbanizării teritoriului, cu caracter sistemic în concepte și în realizare, care îl definește ca precursor. Spiritul său clar, apt să sesizeze relații ascunse între lucruri și fenomene, de o deschidere amplă pînă la exhaustiv, refuză discutabilul și se manifestă fără complexe în precizia aplicațiunii pînă la detaliu. Urbanismul său e adesea numai corectiv, dar concretizează o privire largă și de sus, dintr-un ansamblu complex de puncte de vedere, aflate, însă, toate în re unea sublimă a unui intens sentiment patriotic și umanist. Cînd călătorește, Sfințescu e un Golescu fără mirări, priceput la tehnică, pătrunzător de fenomene economice și sociale, cunoscător de psihologii și tradiții naționale ale altora, dar la fel de dornic de a putea trăi deplin și acasă sentimentul confortabil al civilizației mediului amenajat și construit: « Trebuie să urmărim perfecționarea, îmbunătățirea sistemelor noastre sau a celor bune găsite în alte țări, spre a le introduce, dar să nu imităm servil ceea ce vedem aiurea ».

A abdicat însă uneori de la acest principiu: inteligența sa cuprinzătoare a fost tolerantă pînă la lipsa de discernămînt. Sfințescu oferă imaginea tehnocratului care nu poate alege corect valorile sociale, politice și morale, în absența unei ideologii clare. Amărăciunea dată de stările de lucruri economice și politice, care paralizau orice inițiativă și compromiteau orice acțiune pozitivă îndreptată spre calificarea mediului construit ca factor de bunăstare și progres, meliorismul său social-politic, sublimat într-un reformism economic nesigur, psihologia sa particulară, ignorînd individul și cultivînd masa animată de o disciplină mecanică, l-au făcut, în anii '38—40, să se găsească dezorientat în fața alternativelor politico-ideologice ale epocii.

Este nevoie, însă, ca omul și opera sa, cu tot ce au bun, să fie scoase din conul de umbră pe care l-au aruncat asupra lor vremurile, pentru a reintegra culturii noastre o trainică lucrare și o importantă prioritate românească.

https://biblioteca-digitala.ro



lászló moholy-nagy într-o revistă din românia

mezei józsef

Prospect 14 Bauhausbücher 1929

Din enciclopediile de artă editate după al doilea război mondial, chiar şi din cele de tip Larousse, nu lipseşte explicitarea fenomenului Bauhaus. Studiile dense sînt de aceeaşi părere: recunosc importanţa istorică a activităţii arhitecţilor şi decoratorilor grupaţi în jurul Bauhausului, accentuînd faptul că operele lor, exprimînd o viziune sever funcţională, geometric-constructivă, au reuşit să creeze o punte între tendinţele « abstracte » ale artelor vizuale şi experienţa obiectual-ambientală, o punte care reuneşte ruptura creată la începutul secolului, stabilind o comunicare între arta şi industria modernă. Idealul de tip Bauhaus păstrat astfel în memoria posterităţii se combină cu imaginea unui atelier-studio adînc străbătut de un spirit unic în felul său: productiv, democratic, colectivist. Pe de altă parte acest ideal ne aduce aminte — dacă ne gîndim bine — foarte puţine nume de răsunet. Deoarece, deşi ştim că (din 1922 pînă la desfiinţarea instituţiei) a predat aici de exemplu Wassily Kandinsky, opera şi crezul său artistic nu le putem lega în mod direct cu remarcabilele rezultate care au adus Bauhausului preţuirea universală. În definitiv, în aceeaşi situaţie sîntem şi cu Paul Klee, prezent timp de peste zece ani (1920—1931) ca profesor, chiar dacă avem în vedere cercetarea sa fundamentală în domeniul teoriei culorii ca şi cartea sa *Pedagogisches Skizzenbuch* apărut în seria Bauhausbücher. În conştiinţa colectivă de idealul Bauhaus se leagă inextricabil în primul rînd activitatea întemeietorului său Walter Gropius ca şi a lui Mies van der Rohe, ultimul său director-arhitect. Relativ la amîndoi literatura de specialitate a stabilit că în perioada şederii lor de mai tîrziu în America, unde au desfăşurat o vie activitate pedagogică şi în domeniul arhitecturii au rămas fideli principiilor Bauhausului, deşi cu timpul au operat modificări în concepţia iniţială excesiv raţionalistă şi funcţionalistă.

Gîndindu-ne la stilul specific artizanal, adică de design al Bauhausului ne vine însă în minte László Moholy-Nagy, personalitatea profesorală cea mai multilaterală, cu atît mai mult cu cît el a reuşit să salveze experienţa sa personală de proiectant şi de pedagog dincolo de ocean, reuşind după două eşecuri, cu succes a treia oară (deşi într-o formă simplificată) să re ducă la viaţă la Chicago însăşi instituţia. Acest Institute of Design funcţionează şi astăzi sub patronajul renumitului, de prestigiu mondial, Massachusetts Institute of Technology, dar totuşi dosarul Bauhaus nu s-a îngroşat substanţial, printre altele şi pentru faptul că Moholy-Nagy a decedat la 24 noiembrie 1946, de leucemie.

Lui Moholy-Nagy, mort la aproape 52 de ani, în perioada sa cea mai fertilă, i-a acordat mult mai puţină atenţie posteritatea imediată decît colegilor săi mai în vîrstă cu 10—20 de ani şi care au ajuns la senectute. Meritele sale asimilate cu meritele Bauhausului şi considerate depăşite au fost în anii '50 proiectate în trecut. Manualele, lexicoanele editate atunci se refereau la el, dar foarte rar îi consacrau articole speciale. Văduva sa Sibyl Moholy-Nagy arăta, nu fără maliţie, în prefaţa ediţiei a doua din 1969 a cărţii ei *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, că în 1965, cu ocazia aniversării a 75 de ani de la naşterea fostului ei soţ, nu a reuşit să convingă nici un muzeu american pentru organizarea unei expoziţii retrospective; peste cîţiva ani, în schimb, chiar în acest deceniu, independent de vreo aniversare, deodată s-a putut constata interesul major nu numai al muzeelor europene şi americane pentru unul din cei mai multilaterali reprezentanţi ai constructivismului, Moholy-Nagy, ci şi al editurilor.

Această adevărată redescoperire a lui Moholy-Nagy s-a dovedit a fi de durată, dincolo de succesiunea unor mode efemere. De pildă International Herald Tribune publică relativ la expoziţia retrospectivă consacrată lui Moholy-Nagy la Londra în ianuarie-februarie 1980 un articol cu următorul titlu: « Moholy-Nagy a păşit atît de mult înaintea noastră încît a ieşit din cîmpul nostru vizual »[1]. Iată de ce, dacă merită să redeschidem dosarul Bauhaus, considerat încheiat, atunci îl vom deschide la paginile scrise de el.

Această întorsătură, dacă ne gîndim bine, consonează cu alta, mai precis decurge din ea. La sfîrşitul anilor '60 tendinţele de avangardă manifestînd sub semnul autonomiei formelor de expresie ale unor ramuri artistice, a extremei purităţi ale acestora au ajuns într-un impas. După expresionismul abstract de tip Pollock în acest sens nu se mai puteau aştepta înnoiri. Datorită străpungerii pop-artului a început să se destrame acel zid înălţat din nou între creaţia formală şi imaginea vizuală ajutată de tehnică şi manualitate. Ridicat din nou — accentuăm — căci la demolarea acestui zid au lucrat cu succes în anii '20 în primul rînd artiştii constructivişti. O altă caracteristică a celei de a doua jumătăţi a anilor '60 este faptul că putem să constatăm fenomene de criză chiar în sînul designului, impus ca o manifestare de prim plan. De altfel pionierii designului au fost tot artiştii constructivişti. Astfel că această revenire a avut tot atîtea motive obiective ca şi căderea în uitarea, petrecută anterior. În această situaţie s-a reformulat interogativ aserţiunea anterioară, conform căreia orizontul constructivismului era mărginit de un cult al unui schematism impersonal, al unui raţionalism mecanicist, propriu unei tehnici incipiente, constituind în acelaşi timp prin medierea lui Moholy-Nagy şi a altora idealul arhitecturii şi al designului.

Căutînd răspunsul este nevoie să privim retrospectiv asupra situaţiei din epocă.

Este bine cunoscut faptul că suprematismul lui Malevici şi neoplasticismul lui Mondrian au fost acele manifestări proaspete, directe, contracarînd expresionismul, care au stat la baza seriei programelor constructiviste concepute de grupul tinerilor ruşi: Tatlin, Rodcenco, Stepanova, Lissitzky, Pevsner, Naum Gabo şi alţii. Decisiv însă a acţionat asupra dezvoltării acestor programe situatia concretă istorică: în 1915 s-a arătat caracterul real al primului război mondial, astfel că a apărut ca o necesitate acută transformarea revoluţionară a sistemului social rus. În ochii tinerilor artişti ataşaţi ideilor revoluţionare modelul « salonului » reprezentat de peredvijnici şi urmaşii lor le-a apărut cu desăvîrşire anacronic, lipsit de ecou public, moştenire tipică a burgheziei (vezi de pildă criticile violente ale lui Maiakovsky). Aceşti artişti vroiau să mobilizeze masele dincolo de răsturnarea puterii politice în înnoirea radicală a condiţiei umane, deoarece doar aşa îşi puteau închipui desăvîrşirea revoluţiei. Ei plecau în această acţiune de la civilizaţia tehnico-industrială ca bază potenţială care era în acelaşi timp şi mediul dat de viaţă al proletariatului. Tatlin şi adepţii lui gîndind în această perspectivă au impus ca obiect al artei lumea formală şi materială a tehnicii, ajungînd la convingerea că arta colectivistă opusă individualismului burghez poate fi reprezentată doar de expresia artistică obiectuală, că umanismul mic burghez construit pe baze sentimentale şi-a jucat definitiv rolul şi că omul societăţii colectiviste poate să sustragă energia necesară unei atitudini productive, dinamice din simţurile şi raţiunea orientate spre cunoaştere. Acest cult constructivist al tehnicii cu toate trăsăturile sale naive, iluzorice raportat la cultul romantic al maşinii şi al vitezei propagată de futuriştii italieni poate fi explicat nu numai istoric, ci — pe o distanţă mai lungă — s-a dovedit a fi de o unilateralitate mult mai fertilă întrucît s-a axat pe o problemă reală: artiştii constructivişti au încercat să eludeze dihotomia dintre creativitatea artistică şi tehnică, cu alte cuvinte schizofrenia imaginaţiei creative din epoca modernă.

Adeptul maghiar al constructivismului László Moholy-Nagy a asimilat învăţămintele unei revoluţii sociale eşuate şi părăsind Ungaria dominată de teroarea reacţiunii, după trecerea prin Viena, ajunge în 1920 la Berlin. Astfel a putut să-şi dea seama mai clar că o anumită viziune artistică asupra lumii, care după concepţia sa nu poate lipsi în societatea de mîine, trebuie în primul rînd fundamentată prin stabilirea legilor şi coordonatelor sale în aşa fel ca ele să fie receptate de masele largi. Catedra Bauhaus care i s-a oferit pe neaşteptate în 1923 de către Walter Gropius i-a servit un teren de desfăşurare cum nu se poate mai favorabil. Deşi nici pe departe nu-l aştepta aici toată lumea cu braţele deschise. Pe colaboratorii-artişti ai catedrelor Bauhausului Gropius i-a recrutat iniţial în mod firesc din rîndul expresioniştilor, întrucît această tendinţă din Germania şi-a extins influenţa în afara artelor plastice şi a literaturii şi asupra artei filmului şi al teatrului şi părea la un moment dat că se va putea ridica la rangul de stil al epocii, cucerind şi artele aplicate. Numai că încercările pline de fantezie ale expresioniştilor, o dată cu trecerea anilor nu au devenit mai funcţionale. Arhitectul-director la început a tratat cu Theo van Doesburg aparţinînd cercului olandez De Stijl care exercita deja din exterior o influenţă considerabilă ca teoretician, arhitect şi pictor asupra unui anumit grup al elevilor. Dacă Gropius totuşi s-a decis să-l promoveze pe Moholy-Nagy, el a fost determinat de prudenţa sa: nu vroia să ascută pînă la extrem contradicţiile interne.

Deşi avea numai 28 ani, Moholy-Nagy nu s-a speriat de adversarii mult mai prestigioşi, evidenţiindu-se imediat excepţionalul său talent organizatoric şi înclinaţia sa practicistă. Atunci cînd în U.R.S.S. constructiviştii sînt constrînşi la o poziţie mai curînd donquijotescă, el dezvoltă şi experimentează în practică metodica sa creativă, adresată tuturor; aşează pe baze teoretice noi cursul introductiv al Bauhausului, odată cu reorganizarea acestuia elaborînd şi un manual adecvat. Stilul de design al Bauhausului, aşa cum îl cunoaştem astăzi, a fost conceput de el în atelierul de prelucrare a metalului (şi ne gîndim aici la mobila din ţevi, la corpurile de iluminat) şi în mare parte el a creat noua tipografie care a influenţat întreaga industrie a tiparului din Germania. Şi nu în ultimul rînd este împreună cu Gropius, redactor, autor, coautor al renumitei serii Bauhausbücher.

Ei au pus la dispoziţia publicului o bibliotecă compusă din 14 volume (care la nivelul epocii poate fi considerată în felul său aproape completă) pe lîngă ei apărînd Mondrian, Malevici, Doesburg şi din tabăra « adversă » Klee şi Kandinsky.

Contribuţia personală multiplă, a lui Moholy-Nagy, — relevîndu-se în acelaşi timp faptul că seria Bauhausbücher vroia să cuprindă totalitatea culturii vizuale — se poate sesiza chiar şi din înşiruirea titlurilor cărţilor semnate de el: *Die Bühne im Bauhaus* (1925), cu Oscar Schlemmer şi Farkas Molnár; *Malerei, Photographie, Film* (1925); *Von Material zu Architectur* (1929).

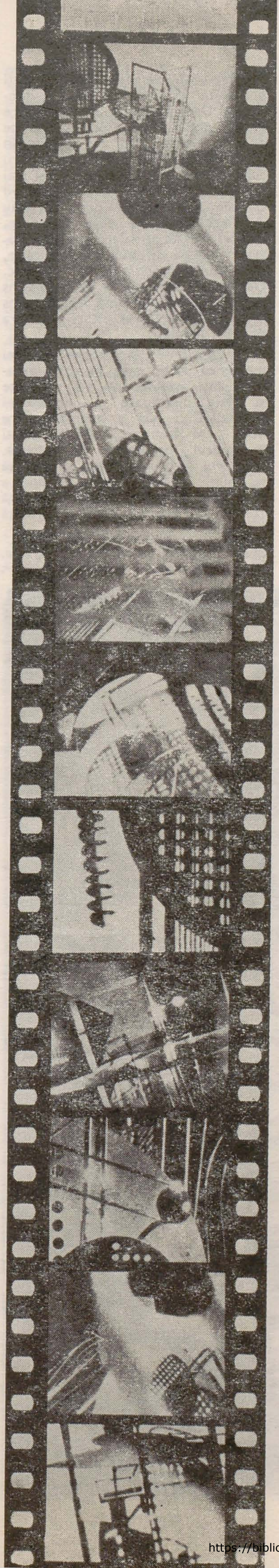
Cu toate aceste realizări încă din 1928 (la începutul crizei economice transformate pe urmă în criza politică) mai întîi Gropius şi după aceea Moholy-Nagy au decis să demisioneze pentru a rezolva conflictul intern. Dacă ne gîndim că orientarea pe care ei au împrumutat-o instituţiei s-a menţinut şi pe mai departe, putem să ne imaginăm modul în care s-au structurat raporturile interne de forţe în cadrul Bauhausului şi să arătăm că opoziţia expresionist-constructivistă literalmente a dinamizat şi nu a frînat dezvoltarea instituţiei. Odată cu plecarea lui Gropius şi Moholy-Nagy opoziţia s-a atenuat, în schimb echilibrarea tensiunii a adus cu sine încetinirea dinamismului. Vom putea înregistra în continuare rezultate remarcabile, dar Bauhausul nu mai este în stare să se înnoiască. Moholy-Nagy care se mută de la Dessau la Berlin proiectează reclame, coperţi de reviste, participă la dezbateri, ţine expuneri şi se adînceşte din ce în ce mai mult în experienţele avangardiste efectuate cu şi fără cameră de luat vederi ca şi cu aparatul de filmat. Activitatea sa berlineză este în fond o continuare organică a muncii anterioare, dar această continuare constituie în acelaşi timp un progres. Fotografiile sale prelucrate fie obişnuit fie manipulate cu diverse tehnici, fotogramele, constituie piese ale unei magistrale serii de experienţe pe care mai tîrziu cu prilejul şederii sale în Anglia sau America prin intermediul lumino-modulatoarelor şi compoziţiilor mobile din plexiglas le va transpune din plan în spaţiu. Înainte de el şi paralel cu el El Lissitzky este atras de tehnica fotografiei cu scopul încorporării în arta constructivistă. Amîndoi încearcă cu ajutorul fotografiei o readucere în compoziţia constructivistă a imaginii « pierdute » a realităţii vizuale. Cu fotomontajele sale El Lissitzky realizează noi variante « concrete », « larg accesibile » ale compoziţiilor sale agitatorice « abstracte » timpurii. (Cu triunghiul roşu să-i distrugi pe albi — 1919). Moholy-Nagy şi-a asumat şi el — cam rar e drept — asemenea însărcinări (vezi afişul *Militarismus*), dar şi pe acest teren era preocupat în primul rînd de cercetarea fundamentală. (Aceste cercetări vor fi repetate în parte, în necunoştinţă de cauză, de tinerii englezi creatori ai unei tendinţe incipiente a pop-artului.) Fidel poziţiei sale constructiviste Moholy-Nagy în timp ce elabora teoria « noii percepţii vizuale » în procesul experimentării desenării cu lumina, a metodelor şi instrumentelor de configurare a spaţiului, a lăsat oarecum accidental şi unele urme intrate apoi într-un con de umbră şi a căror importanţă a fost relevată de istoriografia de artă abia peste decenii. Ceea ce îl preocupa în primul rînd era un mod particular de a concepe activismul social al artei. Ca revoluţionar al artei considera necesar revoluţionarea educaţiei vizuale a maselor, dezvoltarea unei sensibilităţi vizuale moderne şi aceasta nu doar în folosul artei ci mai ales în scopul unei receptări cît mai comprehensive. « Fără ca să rezolvăm cu aceasta toate contradicţiile vieţii umane, putem să afirmăm cu siguranţă că omul aşa cum este construit este o sinteză a tuturor aparatelor sale funcţionale; aceasta înseamnă că omul epocii este cu atît mai perfect cu cît aparatele funcţionale care intră în alcătuirea sa — atît celulele cît şi organele cele mai complicate — sînt utilizate la limita supremă a capacităţii lor biologice. Tocmai aceasta este ceea ce face arta, fiind totodată şi una din sarcinile sale importante (întrucît de perfecţiunea procesului său de funcţionare depinde întreg complexul de efecte). Arta se străduieşte ca să aducă la viaţă raporturi cu totul noi între fenomene optice, acustice sau cu altă funcţionalitate încă necunoscută, stimulînd aparatele funcţionale în prelucrarea acestor raporturi cu o intensitate din ce în ce mai accentuată » — putem citi în cartea sa *Malerei, Photographie, Film* din 1925.

relaţii clujene

După un asemenea fragment nu va mai produce o surpriză tematica şi orientarea sociologică a unor articole din care vom reproduce largi extrase în continuare. Am putut să selectăm din treisprezece articole apărute

https://biblioteca-digitala.ro

film, 1929



antologie

lászló moholy-nagy

Între 1929 şi 1936 la Cluj într-o revistă de limba maghiară, intrată în conştiinţa publică ca fiind de orientare marxistă, revista « Korunk »[2]. Ceea ce constituie poate o surpriză pentru publicul român de azi: cum era posibilă această prezenţă? Se poate răspunde şi foarte laconic: datorită redactorului şef de atunci, Gaál Gábor, cel care l-a cunoscut pe Moholy-Nagy László la Budapesta în perioada Republicii Sfaturilor şi care s-a întîlnit cu el probabil şi mai tîrziu la Berlin. El a solicitat şi a primit (traducînd din germană în maghiară) seria aceasta de articole din care s-a putut rotunji un volum suplimentar ce se poate ataşa operelor complete ale lui Moholy-Nagy[3]. Desigur acest răspuns nu este nici pe departe mulţumitor întrucît revistele marxiste sau apropiate de marxism, din anii treizeci din Europa centrală, ca de altfel nici revistele de avangardă (făcînd excepţie revista de avangardă trilingvă Telehor, apărută la Brno) nu manifestau un asemenea interes pentru concepţia, persoana şi ideile lui Moholy-Nagy. Ceea ce nu mai putea fi redevabil lipsei sau prezenţei unei relaţii personale. Această problematică complexă din care am relevat un singur aspect nu constituie nici acum o temă pur istoriografică întrucît firele sale au multiple ramificaţii în actualitate. Ceea ce poate constata cititorul de astăzi prin parcurgerea acestor texte de aproape cincizeci de ani. În acelaşi timp merită admiraţia redactorul clujean Gaál Gábor care a reuşit atunci să înţeleagă o concepţie compusă şi din elemente utopic-iluzorice.

De asemenea colaborarea lui Moholy-Nagy mediată de Gaál Gábor cu adepţii marxismului nu putea constitui pentru artist o chestiune neînsemnată.

În moştenirea lui Gaál Gábor s-a păstrat o scriscare datată 20 aprilie 1939 în care referindu-se la probleme legate de organizarea şcolii sale Moholy-Nagy motivează amînarea pe mai tîrziu a unor articole. Nu a depins doar de el că scrisoarea amintită a devenit ultimul document al unei colaborări fructuoase. Cum s-a mai precizat, redescoperirea lui Moholy-Nagy a avut loc pe plan mondial în anii '70. Faţă de aceasta, dar numai faţă de aceasta întîrzierea noastră încă nu este atît de mare.

---

[1] *Paul Overy:* "Moholy-Nagy Was So Far Ahead He Was Out of Sight", *International Herald Tribune*. 1980, *februarie 1.*

[2] Omul şi locuinţa sa. *1929, nr. 4;* De la omul segmentat la omul total, *1930, nr. 2;* Problemele filmului nou, *1930, nr. 10;* Filmul de lumină-joc, *1931, nr. 12;* Pictură şi fotografie, *1932, nr.* 2; Noi experienţe de film, *1933, nr. 3;* Natură şi tehnică, *1933, nr. 5;* De la culoare la lumină, *193?, nr. 10;* Fotografia: modul obiectiv de vizualizare al actualităţii, *1933, nr. 12 (Toate acestea fiind datate din Berlin);* Scrisoare deschisă despre film, *1934, nr. 12;* De la imagine la arhitectura luminii, *1935, nr. 6 (Amsterdam);* Film sonor — film colorat; *şi* după aceea? *1935, nr. 11 (Londra);* Sprë fotografia colorată eliberată, *1936, nr. 12.*

[3] *Moholy-Nagy László: A festéktől a fényig* (De la culoare la lumină). *Bucureşti 1979, Editura* Kriterion. *Pe lîngă articolele amintite mai sus, volumul conţine o serie de articole despre Moholy-Nagy de Kállai Ernő, Gaál Gábor, Molnár Farkas, Gró Lajos ca şi studii de Siegfried Giedion, Walter Gropius, Herta Wescher apărute în Korunk, de asemenea cîteva scrisori ale lui Moholy-Nagy către Gaál Gábor. Antologia şi notele aparţin lui Sugár Erzsébet. Studiu introductiv de Mezei József.*

omul şi locuinţa sa

Condiţiile mizerabile de locuit necesită construcţie. Numai în Germania este nevoie să se construiască în scurt timp sute şi sute de mii de locuinţe. Odată cu aceasta se ivesc cele mai diverse probleme sociale, economice, tehnice şi de igienă. Este probabil că rezolvarea problemei locuinţelor va influenţa nu numai destinul nostru ci şi cel al generaţiei care ne va urma. Cu toată stringenţa acestei probleme şi extrema responsabilitate care derivă din ea, astăzi încă foarte rar chestiunea este privită adecvat. Acei cîţiva oameni care tind pe baza unor intuiţii să regîndească şi să realizeze noile posibilităţi, sînt prea puţin atraşi în practica muncii de execuţie. Astăzi încă, în general primul şi ultimul cuvînt aparţine antreprenorului. La aceasta se adaugă faptul că probleme sociale, economice, tehnice şi de igienă încă nu epuizează sfera de acţiune a chestiunii locuinţelor. Este adevărat, desigur, că însuşi faptul de a considera pe lîngă raţiunile de ordin financiar-administrativ şi probleme de tehnică şi economie este un rezultat remarcabil, dar de cele mai multe ori nu este vorba despre o gîndire tectonică, despre *configurarea spaţiului* deoarece acestea sînt lucruri străine pentru majoritatea oamenilor. Cu toate că omul în locuinţa sa, dincolo de satisfacerea unor necesităţi biologice elementare trebuie să trăiască realitatea spaţiului, sau cel puţin să înveţe să-l simtă. Nu este admis ca locuinţa să fie o ascunzătoare izolată de spaţiu, ci este necesar să se trăiască în el, să existe o relaţie sinceră cu spaţiul. Aceasta înseamnă că acţiunea trebuie să fie circumscrisă nu numai de cheltuiala şi ritmul construcţiei, nu numai de oportunitate şi de relaţia văzută superficial dintre materialul de construcţie şi spiritul de economie ci în primul rînd de *trăirea spaţiului* care este baza unei dispoziţii optime corporale şi sufleteşti a celor care locuiesc în casă.

Acest deziderat nu trebuie privit ca o frază mistică lipsită de conţinut; nu va trece mult timp şi vom vedea în el o necesitate precis conturată a concepţiei arhitecturale; astfel că vom privi clădirea nu numai ca o unitate dintre spaţiile interioare, care ne apără de intemperii, nu numai ca o delimitare rigidă, ca situaţie spaţială invariabilă ci şi ca un instrument mobil al intensificării vieţii, vom vedea deci în ea o parte organică a vieţii. Noua arhitectură, la nivelul cel mai înalt, va fi chemată să anuleze contradicţia de pînă acum dintre organic şi artificial, dintre deschis şi închis, dintre rural şi citadin. Arhitectura trebuie să fie *pozitivă*. Sîntem obişnuiţi ca în acţiunea de construcţie a casei să nu acordăm atenţie chestiunii de bază arhitectonice, căci primează utilitatea clădirii, ca loc de odihnă şi reconfortare. Arhitectura viitorului va trebui să-şi imagineze situaţia globală a omului care locuieşte; unele părţi ale casei, drept componente ale unei totalităţi construită din punct de vedere biologic raţional, slujesc nu numai scopuri de odihnă şi regenerare ci pot să devină instrumente ale intensificării forţei lor umane şi ale decantării lor într-o activitate armonică. Pentru atingerea acestui ţel drumurile pot fi diferite. Şi totuşi, într-o zi vom ajunge la dezideratul spaţiului configurat, a spaţiului de locuit configurat. Atunci însă măsura arhitectului nu va mai fi necesitatea de locuit individuală a unei singure persoane sau a unei singure categorii ci, de pe baze mult mai generale, dezideratul unui mod de locuit uman, biologic format. Acest model uman de bază comun se poate varia apoi în funcţie de necesităţile individuale îndreptăţite. Desigur propuneri concrete pentru arhitectura viitorului nu se pot face. Fiecare epocă are arhitectura sa. Este o sarcină a epocii noastre să clarifice mii şi mii de probleme tehnice şi de alt ordin, să le conştientizeze. În acelaşi timp ar trebui menajat instinctul omului, mai ales al omului tînăr apt să constituie o bază puternică împotriva conştientizării unor lucruri. În diverse domenii ale vieţii umane tineretul examinează bazele şi criteriile biologice ale vieţii. Tezele răscolitoare ale acestor ştiinţe par a fi pretutindeni fertile şi reciproc corespunzătoare. Din această cauză experienţele legate de noua concepţie a spaţiului şi noua ei configurare deşi sînt foarte importante pot fi privite doar componente ale noii orientări atotcuprinzătoare. Astăzi însă chiar şi cele mai primare surse de trăire a spaţiului sînt acoperite de cuvinte de ordin tehnic; pe această bază nu poate să ia naştere arhitectura viitorului, si o nouă configurare a spaţiului de trai. Arhitectura va ajunge mai aproape de soluţii cînd vom reuşi să cunoaştem mai adînc viaţa umană în unitatea sa completă, fiziologică. Unul din momentele cele mai importante în acest proces îl constituie integrarea omului în spaţiu, concretizarea percepţiei spaţiului, arhitectura ca articularea spaţiului care ne înconjoară. Arhitectura îşi trage seva din stăpînirea problematicii spaţiului şi din practica constructivă.

(Korunk, 1929, nr. 4)

de la omul segmentat la omul total

omul segmentat

Ceea ce se cristalizează din totalitatea experienţelor proprii, pot fi considerate adevăratul material de edificare a omului. Şi totuşi educaţia

https://biblioteca-digitala.ro

de astăzi face greșeala de a pune accentul în primul rînd pe dobîndirea experiențelor singulare.

În loc să-și lărgească propriul miez așa cum o face omul primitiv constrîns de existența sa, fiind în același timp vînător, artizan, constructor, medic etc., omul de astăzi — lăsînd deoparte toate aptitudinile sale de alt tip — se ocupă doar de o singură meserie. Omul de astăzi este înspăimîntat de tradiție, de greutatea prestigiului și nu se aventurează dincolo de anumite teritorii de experiență. El devine un specialist. Nu mai are trăiri originale. Cunoașterea externă aflată în luptă permanentă cu instinctele îl violentează, îi dispare siguranța interioară și nu mai îndrăznește să se ochi sieși. Specialiștii de parcă ar fi membrii unei asociații uriașe secrete închid drumul spre experiențele individuale multilaterale, care sînt nu numai posibile pentru omul cu instincte normale, ci chiar de dorit pentru starea sa de echilibru biologic. Alegerea profesiunii se întîmplă adesea pe baza unor motive exterioare: omul devine cofetar sau tîmplar deoarece tocmai atunci în aceste profesiuni se simte lipsa de ucenici; omul devine avocat sau industriaș, deoarece poate să preia întreprinderea tatălui.

Accentul se pune pe separarea tăioasă a unor profesiuni, pe specializare; domină cererea.

Așa devine omul lăcătuș sau avocat sau arhitect etc. (într-un segment închis) și este un caz fericit atunci cînd omul dedicat unei profesiuni, odată cu închiderea studiilor se străduiește să-și lărgească cunoștințele de specialitate, dacă segmentul său special, tăiat din viață pentru sine încearcă a fi întins spre infinit.

La acest punct este deficitară întreaga metodă pedagogie, cu toate numeroasele consilii profesionale și examene psihotehnice. Totul funcționează pe baza sistemului de producție actual care cunoaște doar aspectele exterioare ale fabricației de bunuri.

Astăzi profesiunea este orice altceva, dar nicidecum solidarizare cu necesitățile și țelurile comunității. Viața propriu-zisă se desfășoară pe lîngă «profesiunea» care adesea este forțată și urîtă.

viitorul are nevoie de omul total

Astăzi nu se poate ocoli instrucția pe segmente a omului, dar nu este permis să se ajungă pînă acolo ca omul să se atrofieze cu dobîndirea cunoștințelor sale de specialitate atît de apreciate. Omul-segment trebuie să-și aibă rădăcina în omul centrat organic în comunitate: puternic, deschis, fericit așa cum era în copilărie. Fără această siguranță organică cele mai bogate cunoștințe de specialitate (aceste «favoruri» ale oamenilor naturii) constituie doar o îmbogățire cantitativă, fără a se lărgi intensitatea vieții umane, a orizontului ei. Doar omul înarmat deopotrivă cu puritatea simțirii și luciditatea cunoașterii poate să-și însușească cerințele complicate ale profesionalizării speciale și să domine întreaga viață. Doar pe această bază poate omul să-și găsească acel program de viață care îl așează în cadrul comunității la un loc corespunzător.

[. . .]

sîntem talentați cu toții

În fiecare om sănătos există capacitatea de a dezvolta o energie bazată pe esența sa umană, dacă este în situația de a-și revendica munca. Inițial fiecare om este capabil să culeagă trăiri senzoriale și să le prelucreze. Toți oamenii sînt sensibili la sunete și culori, sînt siguri pe spațiu și pe simțurile tactile etc. Aceasta înseamnă că inițial fiecare om poate să aibă parte de toate bucuriile trăirilor senzoriale; aceasta înseamnă în continuare că orice om sănătos poate să devină într-un mod activ muzician, pictor, sculptor, arhitect, la fel ca atunci cînd el vorbește și devine «orator». Adică: poate să dea formă simțurilor sale în orice material (ceea ce nu înseamnă artă).

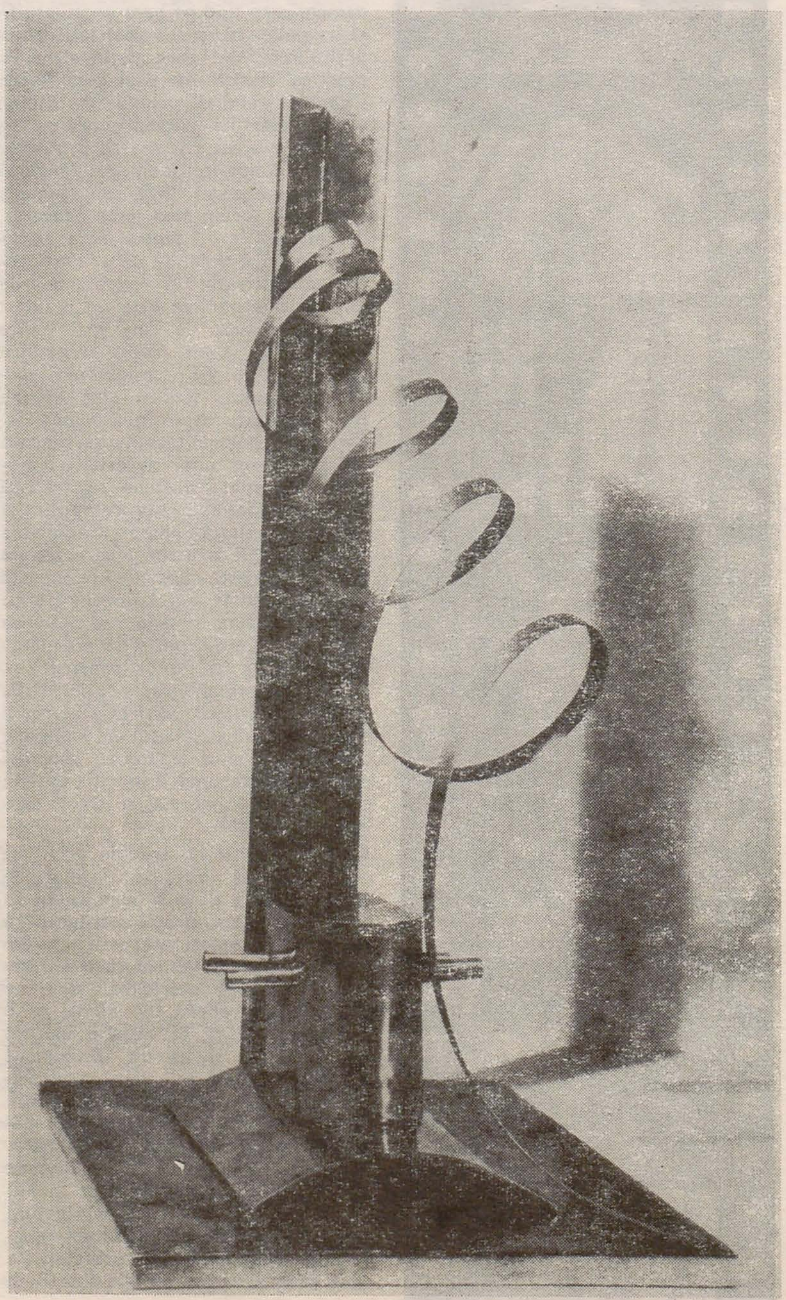
Adevărul acestei afirmații este dovedit de viață: în situații periculoase sau în momente de avînt, instinctul de conservare sparge peretele convențiilor și inhibițiilor și poartă pe fiecare spre realizări neașteptate de un înalt nivel.

Lucrările copiilor și ale primitivilor confirmă același lucru: manifestările lor spontane izvorăsc din asemenea adîncimi care nu au fost încă îngropate de constrîngerile exterioare.

Acestea sînt exemple ale unei vieți provenite dintr-o necesitate interioară. Dacă afirmăm deci că orice individ poate să se exprime în orice domeniu, chiar dacă nu imediat în mod esențial și obiectiv, plenar pentru colectivitate, vom spune cu o și mai mare hotărîre că pentru fiecare individ trebuie să fie posibil în orice domeniu asimilarea creațiilor deja concepute. Uneori această asimilare are loc treptat în funcție de situare, de educație, de măsura capacității spirituale etc. Dar faptul că esențialul poate fi atins de oricine într-un timp mai restrîns sau îndelungat, este astăzi deasupra oricărei îndoieli.

Apoi dacă liniile directoare ale unei asemenea vieți, care decurge organic, sînt așezate, se va cunoaște și linia directoare a producției umane. Căci nici o muncă nu are voie — așa cum se întîmplă astăzi în cadrul producției industriale, în cadrul diviziunii muncii prelungită la infinit — să devină o acțiune a unui om disperat ci fiecare muncă trebuie să fie o transpunere de forță organică.

(Fragment din lucrarea *Von Material zu Architektur*, 1929, apărută în seria Bauhausului; *Korunk*, 1930, nr. 2)



1. *Construcție de nichel, 1921*
2. *Studiu la cursul preliminar la Bauhaus, 1924*

de la culoare la lumină

Terminologia «ismelor» este derutantă. Se vorbește — fără o concepție justă — despre impresionism, neoimpresionism, pointilism, expresionism, futurism, cubism, suprematism, neoplasticism, purism, constructivism, dadaism, suprarealism, la acestea adăugîndu-se fotografia, filmul și jocuri reflectate de lumină. Chiar și specialiștii se descurcă greu în acest haos apocaliptic.

Sarcina noastră este: găsirea unui numitor comun. Acest numitor comun exista! Trebuie doar să extragem învățămintele unui proces de muncă centenar și se va vedea că dezvoltarea exactă, logică oferă analogiile cele mai bune pentru toate domeniile creației artistice.

Numitorul comun. Descoperirea fotografiei a dinamitat canonul imaginii copiate, reprezentate. Pictura prin «manipularea culorii» începînd de la naturalism a căutat instinctiv legile culorii și posibilitățile sale elementare de manifestare. Cu cît această problemă a devenit una centrală cu atît mai mult s-au rărit tendințele de imitare, de reprezentare din «isme». Cel care manipula elementul optic a învățat să lucreze cu instrumente elementare, pur optice.

Astfel că fiecare «ism» este metoda mai mult sau mai puțin personală a unuia sau a mai multor artiști care, deși adesea fără intenție, au început prin a abandona pentru totdeauna vechea imagine și a evidenția noua cunoaștere și noua bogăție a exprimării optice.

Urmele noului. În această atitudine a abandonării erau date deja elementele noului. Iluminarea dematerializantă a fotografiei, mai ales a fotogramei și a peliculei în mișcare — se cer explicate.

Analize, experiențe, teorii ale culorii și luminii, jocuri abstracte de imagine-lumină — foarte izolat și foarte fragmentar — vorbesc deja despre rezultatele zilei de mîine. Acestea însă nu pot încă referi exact despre caracterul de totalitate al viitorului.

Un element de referință ne stă deja la dispoziție: cunoștința faptului că în cazul operei optice în afara sferei de sentimente al individului, a situării sale subiective, există o serie de relații obiective care derivă direct din materialul exprimării optice. Aceste relații pot fi puse în evidență printr-o serie de procedee exacte și univoce, adesea tehnico-mecanice (cum ar fi procedeele fotografice, analiza culorii etc.).

Criterii minimale. Cunoștințele noastre despre lumină, despre clar și obscur, despre culoare și armonia culorii — pe scurt: despre punctele de referință elementare ale exprimării optice — sînt foarte fragmentare, în ciuda efortului considerabil al diferitelor avangărzi. Teoriile de pînă acum ale armoniei nu sînt altceva decît enciclopediile stimulilor picturii. Aceste teorii au fost construite pe baza criteriilor artistice tradiționale. Nu reflectă sensibilitatea și voința actuală, nemaivorbind despre întregul teritoriu al exprimării optice.

Această nesiguranță există deja în cazul elementelor. Nenumărate probleme, nenumărate chestiuni fundamentale își așteaptă prelucrarea de laborator:

Ce este lumina? — Ce este clarul și obscurul?

Ce este valoarea-lumină? Ce este timpul și masa?

Este oare vorba de modalități noi

https://biblioteca-digitala.ro

de măsurare? — Despre mişcarea luminii? — Ce este refracţia luminii? Ce este culoarea? — Care sînt acele medii interpuse cu rol de înviere a culorii? — Ce este intensitatea culorii? Chimia culorii şi eficienţa luminii? Determinarea prin culoare a formei? Sînt acestea funcţii biologice? Reacţii fiziologice? Ce este statica şi dinamica compoziţiei? Ce sînt aparatele de foto şi film, de difuzare a luminii, ecranele? Ce este tehnica transpunerii culorii? Ce este tehnica proiecţiei? Care sînt formele de manifestare manuale şi tehnice ale acestora? etc. etc.

Cercetarea acestor raporturi şi a relaţiilor fiziologico-psihologice ale instrumentelor de reprezentare sînt încă extrem de rămase în urmă faţă de cercetările fizicienilor.

Practica exprimării mecanico-maşiniste a culorii (luminii) aproape că nu există.

Teama de încorsetare. Trecerea în practică a principiilor elaborate adesea este împiedicată de teama faţă de mecanizare care aduce conform părerii generale în mod necesar o anumită rigiditate. Se consideră conştientizarea elementelor constructive, activizarea intelectului şi atragerea instrumentelor ajutătoare mecanice moartea oricărei munci creative. Această teamă este nejustificată. Căci conştientizarea tuturor elementelor efectului este o dată pentru totdeauna o dorinţă pioasă. În orice caz printr-o elaborare foarte serioasă, o întreagă serie a canoanelor optice poate fi transpusă în practică, cu ajutorul unor instrumente mecanico-tehnice. Cu toate acestea fiecare reprezentare optică trebuie să-şi caute forţa sa percutantă în surplusul său creativ-inconştient. În ciuda tuturor canoanelor, a legilor severe şi a procedeelor de consemnare exactă, odată cu formarea fiecărei opere, asupra întregului pluteşte această înaltă tensiune de neanalizat a potenţialului creativ. Acesta este rezultatul acelei ştiinţe intuitive care conţine tendinţele nu numai ale prezentului ci în acelaşi timp şi a situării faţă de viitor.

Artă şi tehnică. Acea percepţie originară a culorii care s-a pierdut odată cu răspîndirea literei tipărite şi a ataşamentului faţă de literatura de-a lungul secolelor a fost recucerită parţial cu ajutorul intelectului. Drumul era logic: în primele etape ale tehnicizării industriale a cîştigat tehnicianul şi intelectul său. Acesta încorpora latura constructivă a creaţiei...

Tehnicianul (cel puţin teoretic) era în situaţia că pe lîngă determinarea clară a funcţiei să realizeze fără un efort deosebit o operă cinstită din punct de vedere formal şi ireproşabilă în structura sa economică. Acelaşi lucru era acceptat şi în cazul artistului, în diversele teorii despre artă, pînă cînd s-a recunoscut că în cazul lui accentuarea intelectului, a determinantei logice devine o exigenţă exagerată în procesul de elaborare a creaţiei artistice. Premisa creaţiei artistice rămîne în general determinarea elementelor exprimării optice — independent de « caracterul său artistic ». Adică: trebuie dezvoltat mai întîi limbajul standard al exprimării optice pentru a da posibilitatea celui într-adevăr talentat de a intensifica spre « artă » elementele stabilite. Aceasta a fost cauza mai adîncă a tuturor eforturilor artistice şi pedagogice din ultimii ani pe teritoriul opticii. Dacă astăzi însă este în avantaj latura supracompensată a sentimentului putem să aşteptăm momentul cînd pendulul va bate mai încet.

De la pictare la jocul de lumină. Pentru dezvoltarea acestui limbaj standard trebuie să devină utilizabile cîteva cunoştinţe ale reprezentării optice de astăzi. De acestea aparţin în primul rînd instrumentele ajutătoare mecanice şi maşiniste ale artei. Pînă nu de mult ele erau refuzate cu argumentul că în artă performanţa manuală, « amprenta personală » este esenţială. Ceea ce astăzi este acceptat doar prin luptă, mîine va triumfa, iar poimîine va deveni un rezultat de la sine înţeles despre care nu merită de discutat. Pensulaţia şi mînuirea subiectivă a unui instrument — puritatea elementelor, a referinţelor devin un efect material, se amplifică în cea mai intensivă puritate a relaţiilor obiective.

Precizia cea mai înaltă şi legitatea fac să treacă în planul doi importanţa greşit înţeleasă a manualităţii. Transformările formei în viitor pot fi greu întrezărite încă astăzi. Căci cristalizarea formală a unei opere depinde nu numai de talentul practic nemăsurabil ci şi de intensitatea acelei lupte care se duce cu instrumente materiale (unealta, maşina).

Se poate spune încă de acum că reprezentarea optică în viitor nu poate să fie o simplă prelucrare a formelor de exprimare optică de astăzi, căci noile unelte şi materia necultivată pînă acum (lumina) fac actuale doar rezultatele noi, raportate la aceşti factori.

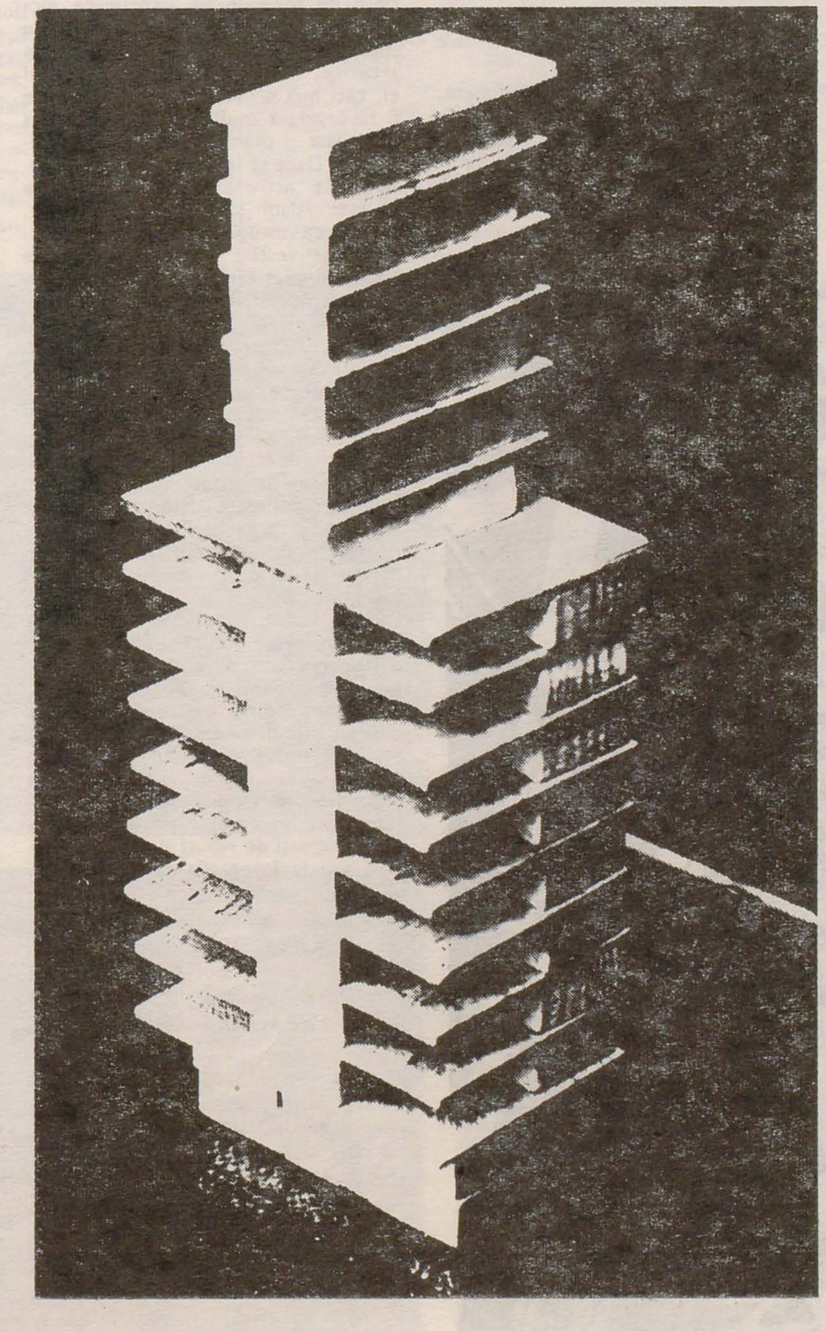
Directitatea gîndirii. Drumurile ocolite ale tehnicii. În timpul care intervine trebuie să ţinem seama de încă un fapt, cunoscut ca factor de regresare. Unii oameni inventează noi instrumente şi aplică procedee noi de muncă în urma cărora apare o schimbare radicală a metodei obişnuite. Noul însă nici pe departe nu este apreciat în general. Vechiul este rezistent.

Posibilităţile creative ale noului, deşi erau prevăzute totuşi la început îmbracă forme tradiţionale care în urma apariţiei ineditului sînt în fond încă puţin actuale.

Aşa de pildă în muzică — în locul aparatului electro-mecanic nou, independent de orice instrument de pînă acum — trebuie să ne mulţumim deocamdată cu intrarea victorioasă şi zgomotoasă a pianului şi orgii mecanice, aşa cum în pictură suprafeţele emailate, puternic reflectate de aparatele de difuzare, precum şi apariţia unor materiale artistice exacte cum ar fi galalita, trolitul, bachelita, celofanul, aluminiul au deja (şi încă) un caracter revoluţionar. La fel în film unde este considerată încă « revoluţionară » acea producţie care abia dacă dă alt efect ca tablourile clasice mişcate.

Faţă de aceste stări nerezolvate şi rămase în urmă, în viitor vom avea asemenea creaţii-lumină care vor străluci conectate direct, în toate genurile, în cantitatea şi calitatea favorabilă, fără suport de pigment: prin jocurile proiectoare ale luminii care se revarsă colorat, prin plutirea imaterială, curgătoare a spotului de foc translucid. Iar în film: cu variaţiile de mişcare şi transformările spaţiului realizat de lumină, în schimbarea intensităţii luminoase şi a reglării luminii; stingerea şi licărirea, în raportul dintre clar şi întunecat, dintre sursa de lumină apropiată şi îndepărtată, în străbaterea infractului întunecat prin emanaţie ultravioletă şi inversarea acestora, vizibilă prin noile rezultate optice care transmit zguduirea cea mai puternică.

(*Korunk* 1933 nr. 10. Reprodus şi de revista de avangardă trilingvă din Brno *Telehor*, 1936)



fotografia: modul obiectiv de vizualizare al actualităţii

Noul instrument al percepţiei vizuale. Din punctul de vedere al reprezentării dispunem prin fotografie de un instrument excepţional. Dar nu numai atît: fotografia astăzi — din punct de vedere optic — este pe drumul de a crea ceva fundamental nou. Elementele specifice ale fotografiei pot fi extrase nu numai teoretic ci şi practic din însuşi contextul încă neclar.

Specificitatea absolută a fotografiei. Cheia propriu-zisă a fotografiei este dată de fotogramă, adică de reprezentarea fotografică fără cameră. În fotogramă se încorporează specificitatea absolută a procedeului fotografic atunci cînd cu ajutorul suportului fotosensibil, independent de orice cameră este posibilă înregistrarea directă a unor procese de lumină. Fotograma reprezintă promisiunea unei formări optice total necunoscute pînă acum, avînd legi proprii. Este o armă îmbibată de spiritualitate, în lupta pentru o nouă percepţie vizuală.

Noţiunea de calitate optică. O dată cu dezvoltarea fotografiei alb-negru am descoperit prima oară într-adevăr lumina şi umbra folosindu-le în mod adecvat dincolo de cunoaşterea lor teoretică (impresionismul pictural înseamnă o acţiune care a decurs simultan). O dată cu dezvoltarea şi posibilitatea de reglare a surselor luminoase mai ales electrice, de un înalt nivel artistic, a devenit posibilă aplicarea accentuată a luminii revărsate şi a umbrei bogat distribuite, avînd ca urmare rafinarea optică şi umplerea cu viaţă a suprafeţei. Scara largă de valori este un instrument fundamental al muncii de formare optică chiar şi atunci cînd dincolo de valorile negre-gri încercăm să ne gîndim şi să lucrăm cu valori colorate.

Culoarea pură aşezată lîngă culoarea pură, tonul aşezat lîngă ton provoacă de cele mai multe ori o impresie decorativă stridentă cu efect de afiş. Aceleaşi culori însă, legate de tonurile lor intermediare, dizolvă acest « afi-

https://biblioteca-digitala.ro

șism », realizînd latura fină a efectelor colorate. Prin redarea oricărei apariții colorate cu efecte negru-alb-gri, fotografia — atît în tonalități cenușii, cît și în cele colorate — a dus la recunoașterea celor mai fine diferențe de valoare. Dincolo de standardul de astăzi aceasta este noua scală a exprimării optice.

Ceea ce s-a spus pînă acum constituie numai unul dintre punctele posibile numeroase. Mai precis, punctul unde ținem seama mai mult de capacitatea internă, favorabilă prelucrării optice, de funcția artistică expresivă, decît de activitatea de copiere conținută în reprezentare.

Sublimarea tehnică. În cazul reprezentării, adică a reprezentării obiective a unei stări de fapt putem determina progrese și schimbări fundamentale față de formarea optică de pînă acum la fel ca în cazul configurării directe prin lumină. Componentele acestei dezvoltări sînt cunoscute (perspectiva vol d'oiseau, montajul, reflecția, transfocarea etc.). Sistematizarea acestor elemente dă noua platformă a reprezentării optice, ca punct de pornire pentru rezultate noi. Așa de pildă în sutimea sau miimea de secundă, în cazul cel mai complicat al observației precise a obiectelor, este posibilă extinderea atotcuprinzătoare a posibilităților de reprezentare optică. Această lărgire tehnică declanșează parcă o transformare fiziologică a ochiului nostru, în timp ce precizia și puterea fără greș a obiectivului își permite o asemenea capacitate de observație în descrierea unui obiect și educă o asemenea percepție vizuală al cărui standard astăzi se întinde de la imaginile înregistrate supradimensionat, în fracțiuni de secundă, pînă la fotografiile pe moment și cele care vizualizează microcosmosul.

Surplusul de performanță. Fotografia ne dăruiește astăzi o percepție vizuală intensificată, adică mai sensibilă, în timpul și spațiul (care este dat ochiului). În această relație este suficientă enumerarea simplă a elementelor specific fotografice — neartistice, ci pur tehnice — și deja se va simți forța care este ascunsă în ele și se poate sesiza încotro se duce acest drum.

cele opt moduri ale percepției vizuale fotografice

1. Percepția vizuală abstractă prin intermediul configurării directe a luminii, a fotogramei, permite distribuirea cea mai fină a valorilor de lumină (degradeuri alb-negre și colorate).

2. Înregistrarea normală a percepției vizuale precise cu ajutorul unei situații de fapt (reportaj).

3. Percepția vizuală rapidă prin intermediul fixării unor mișcări efectuate în timpul cel mai scurt: fotografia de moment (Zeitlupe).

4. Percepția vizuală înceată cu ajutorul înregistrării mișcărilor efectuate într-un timp mai îndelungat, de pildă urma luminoasă a mașinilor care circulă noaptea (Zeitraffer).

5. Percepția vizuală perfecționată: 1. prin microfotografie și 2. fotografia filtrată, cînd sînt variate în scopul intensificării performanței însușirile chimice ale suportului fotosensibil. De pildă înregistrarea unei imagini îndepărtate ascunsă în ceață sau aburi pînă la fotografierea în întuneric total (fotografie în infraroșu).

6. Percepția vizuală sensibilizată cu ajutorul fotografierii röntgen.

7. Percepția vizuală simultană cu ajutorul transfocării. De aceasta aparține procedeul viitorului, cel al fotomontajului automatic.

8. Percepția vizuală transformată, gluma optică care poate fi elaborată automatic: 1. cu ajutorul reflectărilor, a prismelor, a obiectivului, 2. prin prelucrarea mecanică după înregistrare, a stratului fotosensibil.

Care este țelul acestei enumerări? Care sînt învățămintele din această listă? Faptul că în materialul fotografic se ascund încă posibilități excepționale, întrucît analiza amănunțită a fiecărui punct în privința aplicării și a situării lor cuprinde un mare număr de referințe valoroase. Analizele noastre se îndreaptă însă în alte direcții. Vrem să știm care este esența și rațiunea fotografiei.

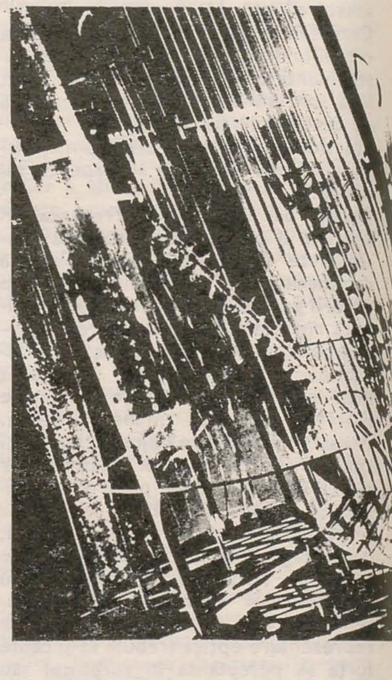
Noua percepție vizuală. Toate interpretările de pînă acum a fotografiei au fost influențate de rațiunile estetice și filosofice ale picturii. Pictura a fost mult timp și în practica fotografică îndreptarul principal. Pînă acum fotografia era atașată destul de rigid de formele de exprimare picturală tradiționale, și a trecut și ea ca și pictura prin toate stațiile «ismelor» artistice. Aceasta nu era în avantajul ei, căci nici o invenție nouă nu poate fi încorsetată mult timp în structura spirituală și practică a unor epoci revolute. Dacă se întîmplă așa se oprește orice activitate productivă, ceea ce este valabil și în cazul fotografiei. De aceea fotografia a realizat performanțe fertile doar în domeniile unde a lucrat fără ambiții artistice — pe baza obiectivă a posibilităților ei — de pildă în domeniul fotografiei științifice. Doar pe acest teren fotografia a fost deschizătoarea de drumuri a unei dezvoltări noi, particulare.

În această ordine de idei, trebuie să accentuăm răspicat că pentru noi este absolut indiferent dacă fotografia este « artă » sau nu. Interpretarea în viitor a fotografiei este dată de legitatea proprie internă și nu de părerea istoricilor de artă. Cît se poate de semnificativ este însuși faptul că fotografia atît de puțin apreciată în sens formativ, artistic în dezvoltarea sa de aproape o sută de ani a ajuns să domine și a devenit forma obiectivă de percepție vizuală a unei epoci. Altădată formele percepției vizuale ale epocii erau modelate de pictori. Să ne amintim doar de modul cum vedeam odinioară peisajul și cum îl vedem astăzi! Să ne gîndim doar la portretele contemporanilor noștri fotografiați, brăzdați de riduri și presărați de pori sau la fotografia aeriană a unui vapor cu imaginea valului încremenită în lumină, sau la mărirea vreunui țesut, sau la rafinamentele cizelate ale unei simple bucăți de lemn, la fragmentele structurale, texturale și facturale ale oricărui obiect, magistral, redate.

Noua trăire a spațiului. Prin intermediul fotografiei și într-o măsură și mai accentuată prin film, am devenit părtașii unei noi trăiri a spațiului. Cu ajutorul ei — mînă în mînă cu tendințele noii arhitecturi — am ajuns la sublimarea și noua construcție a culturii noastre spațiale. Pornind de la aceste premise sîntem capabili doar acum să reconsiderăm mediul înconjurător și viața noastră.

Punctul de observație. Toate acestea sînt însă anumite trăsături, anumite performanțe care amintesc încă pe jumătate de trăsăturile picturii. În fotografie însă noi nu trebuie să căutăm « imaginea » esteticului obișnuit, ci trebuie să învățăm de a căuta în ea un instrument particular menit unor țeluri de exprimare.

Seria. Nu exista o formă mai simplă, mai neașteptată în dependența sa



organică și în naturalețe ca seria fotografică. Fotografia culminează în aceasta; seria nu mai este « imagine »; asupra seriei nu mai pot acționa nici un fel de criterii de estetică a imaginii, imaginea unică — ca atare — își pierde viața proprie în serie, devine un element de montaj, sprijinitor al unui întreg, care este însă chiar lucrul în cauză. Avînd în față un anumit țel, seria în aceste relaționări poate deveni cea mai puternică armă, dar și cea mai gingașă poezie. Importanța reală a seriei va fi descoperită de o epocă mult mai tîrzie decît a noastră, mai puțin nesigură și ezitantă. Premisa este în orice caz faptul că o cunoaștere a fotografiei este la fel de importantă ca o cunoaștere a scrisului. În viitor analfabetismul va însemna nu numai necunoașterea literei ci și necunoașterea fotografiei.

(*Korunk*, 1933 nr. 12. Reprodus și în *Telehor*, 1936, nr. 1—2)

*În românește de **GHEORGHE VIDA***

---

p. 32

1. Lichtmaschine, detaliu 1930

2. Pod transbordor la Marsilia, foto, detaliu, 1926

p. 33

1, 2. Program special LB (Sugar City de Stephen Poliakoff, versiunea română de Florin Pittiș), regia Alexandru Tocilescu, scenografia François Pamfil, ilustrația muzicală Alexandru Tocilescu și Șerban Celea, Teatrul Tineretului Piatra Neamț

3, 4. Cum se numeau cei patru Beatles? (Sugar City), regia Florian Pittiș, scenografia Mihai Mădescu, ilustrația muzicală Alexandru Schulder, Teatrul Lucia Sturdza Bulandra

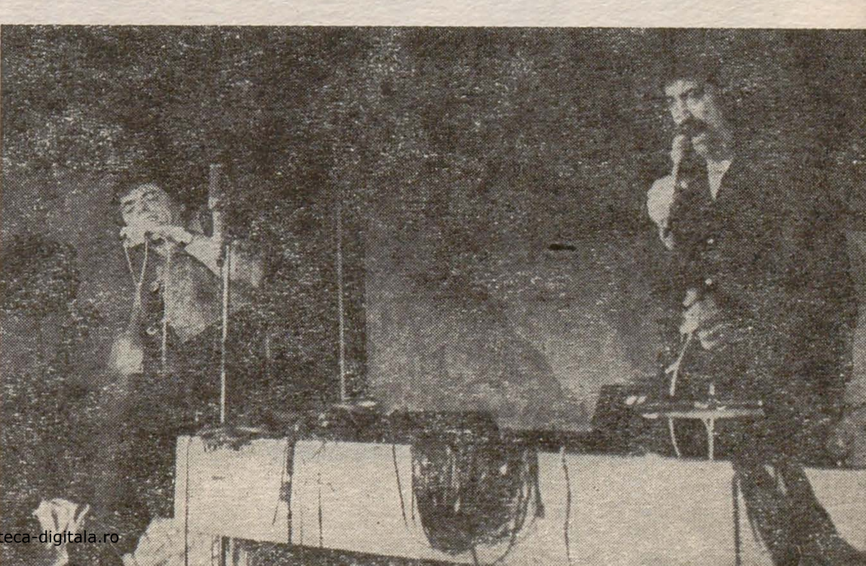
https://biblioteca-digitala.ro

scenografia

structurile locului teatral

horia horșia

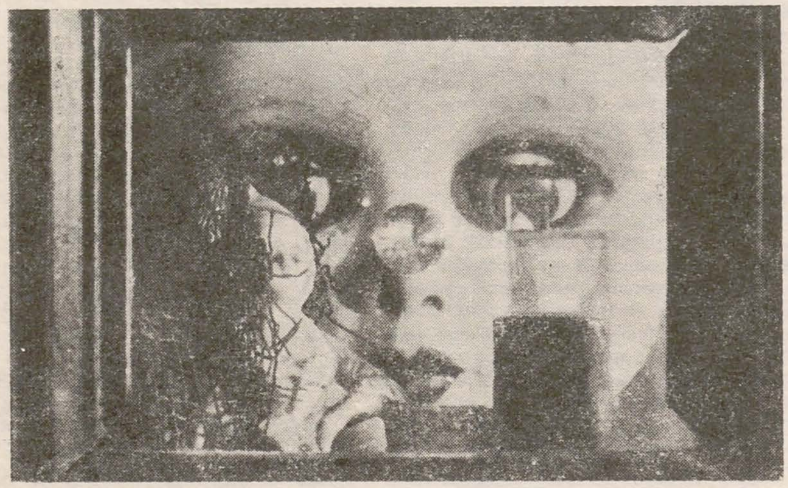
Locul teatral, spațiul *în care și cu care arta spectacolului configurează*, dacă nu generează o *concepție regizorală*, cel puțin o condiționează, condiționînd în aceeași măsură *viziunea scenografică*, în aceeași măsură sau, poate, mai mult, structurile scenografice fiind determinate de structurile arhitecturale ale locului, de unde și posibilele deosebiri substanțiale ale configurărilor servind aceluiași scenariu, aceluiași text de bază. Faptul apare evident mai cu seamă în cazul arhetipurilor clasice de loc teatral, cum vom vedea cercetînd două spectacole — ambele reușite în funcție de obiectivele urmărite și atinse de realizatorii lor — cu «Sugar City» de Stephen Poliakoff (traducere de Florian Pittiș), în două montări diferite — «Cum se numeau cei patru Beatles?», Teatrul Bulandra, regia Florian Pittiș, scenografia Mihai Mădescu, ilustrația muzicală și sonorizarea Alexandru Schulder, și «Program special L.B.», Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, regia Alexandru Tocilescu, scenografia François Pamfil, ilustrația muzicală Alexandru Tocilescu și Șerban Celea. Luînd în considerare cele două montări, vom evita comparațiile ținînd de alt ordin decît de arhetipul locului — vom evita, de pildă, o paralelă a distribuțiilor actoricești — pentru că ne interesează configurările artei spectacolului în funcție de structurile scenografice. Textul, fără să fie o capodoperă a dramaturgiei contemporane engleze, se bucură de popularitate în lumea teatrală, datorită, desigur, atitudinii critice a autorului față de problema abordată — alienarea individului, mai ales a adolescenților, sub presiunea canalelor de comunicare moderne acționînd în zona de emisie și de recepție a muzicii ușoare, într-un sistem dens de interrelații dintre imagini. Problematica este de actualitate: «Sîntem mînați și dominați de șocuri senzoriale; viața modernă ne asaltează prin simțuri, prin ochi, prin urechi» — scria René Huyghe vorbind despre *civilizația imaginii*, despre triumful imaginilor. «Dar în loc să se prezinte gîndirii ca un îndemn la meditare, ele caută s-o violenteze, să i se imprime printr-o proiecție irezistibilă, fără să lase nici unui control rațional timpul de a pune o stavilă sau de a întinde măcar un filtru». (René Huyghe, Puterea imaginii, pp. 19—20, București, 1971). Absența acestui control pare a-i procura lui Stephen Poliakoff fondul dramatic pe care își construiește piesa. Fondul dramatic este evident în ambele spectacole, fructificat însă în mod diferit. Sala din Grădina Icoanei a Teatrului Bulandra aparține *arhetipului elizabetan*, cu dispunere centrală a relației actor-spectator, ceea ce i-a asigurat lui Florian Pittiș conceperea unui spectacol-show pentru care textul este cît se poate de adecvat. Sala Teatrului Tineretului din Piatra Neamț aparține *arhetipului italian*, cu dispunere axială, ceea ce a facilitat orientarea lui Alexandru Tocilescu spre conceperea unui spectacol de dramă. În ambele cazuri scenografia servește optim concepția regizorală. Acțiunea se petrece, în principal, în studioul unui post oarecare de radio dintr-un oraș britanic de provincie, de unde se transmite muzică și unde are loc un concurs «cine știe, cîștigă». François Pamfil definește cu expresivitate locul. Studioul nu poate fi, în situația dată, în viziunea scenografului, decît un *spațiu anonim*, inospitalier, claustral, alienant el însuși, ca un *bunker*. Spre a-și atinge scopul, scenograful intervine în cadrul scenic, valorificînd, deci, ecranul invizibil dintre actor și spectator. Se reduce cadrul prin micșorarea deschiderii în înălțime a scenei (la aproximativ 3 m) și se exagerează micșorarea peretelui din fundal (intrarea în studio, amplasată aici, pare să nu aibă mai mult de 1,5 m), operație îndrăzneață prin care se creează iluzia optică a unui spațiu straniu, apăsător, dezumanizant. Ilustrația muzicală se adecvează ambianței și acțiunii, va fi o partitură percutantă, o bandă sonoră fără sens, audierea ei biciuind nervii. François Pamfil a creat locul dorit de regizor — un loc unde se inoculează violența și se naște violența, fără posibilitatea de a o contracara. Florian Pittiș, în schimb, ne acordă o șansă, propunîndu-ne un «control rațional» pe care îl realizează subordonînd scenariul unui spectacol-show. Mihai Mădescu trebuia să găsească soluții pe două planuri: pe de o parte, să asigure locurile convenabile desfășurării acțiunii, pe de alta, să le subsumeze unui ansamblu global bine articulat în jurul disc-jockey-ului, în sectorul circular al teatrului elizabetan. O problemă destul de dificilă de organizare a spațiului și de compartimentare care să asigure comunicările eficiente între compartimente. Scenograful a amplasat locurile acțiunii (studioul și stația, locuința eroinei, magazinul unde aceasta lucrează) într-un fel de *mandorle* distribuite proporțional în spațiul scenei, la nivele diferite, comunicarea fiind permanent subliniată de lumina reflectoarelor. Structurile arhitecturale sînt executate din bare metalice derivate, parcă, din tijele microfoanelor sălii de concert sau amintindu-le multiplicate într-o *țesătură* care desparte pe spectatori de locul acțiunii dar îi și introduce în ambianța lui. În această ambianță acționează succesiv sau simultan actorii, muzica, lumina, culorile, creînd spectacolul, o sinteză în care se îmbină impecabil structuri de natură diferită, în jurul disc-jockey-ului, benzii muzicale acordîndu-i-se ponderea care imprimă reprezentației profilul concertistic. În ritmul alert al desfășurării, fragmente de muzică rock participă direct la acțiune și, fără a se diminua substanța critică a textului, muzica susține șansa pe care regizorul o acordă «controlului rațional»: Florian Pittiș îi aduce pe tineri, la dezbateri, în incinta teatrului.



https://biblioteca-digitala.ro

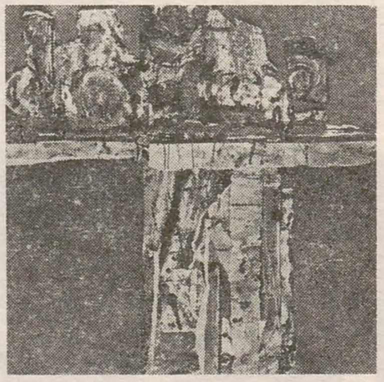
bursierii '80

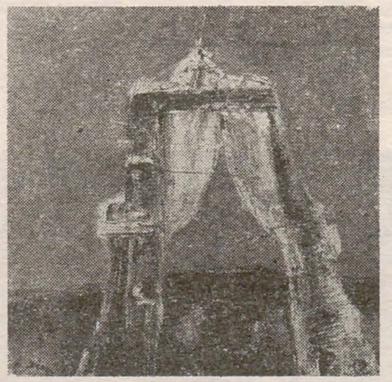
1. GHEORGHE RASOVSZKY: scenografie
2. ALEXANDRU BUJOR: Horia, bronz
3. BOGDAN MATEI: colaj
4. VASILE GHEORGHIU: poartă, ulei
5. IOAN BUNUŞ: desen, tuş colorat

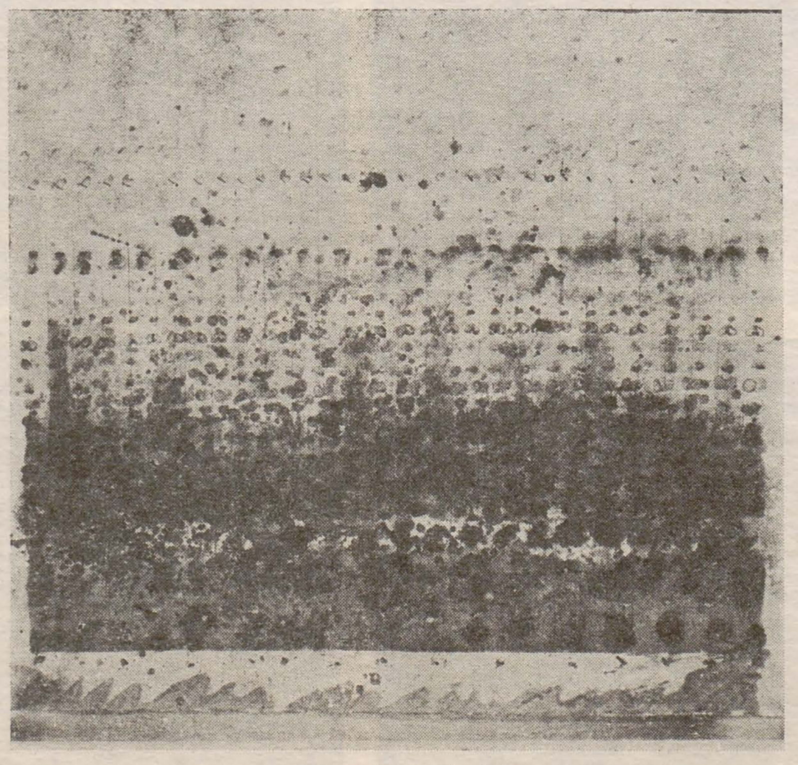


mihai ispir

Prin structură, finalitate şi coordonatele practice ale alcătuirii ei, o expoziţie a bursierilor dobîndeşte, aprioric, un caracter dublu: selectiv şi reprezentativ. Ea reuneşte « vîrfuri » ale promoţiilor recente de absolvenţi ai învăţămîntului artistic superior, deopotrivă merituoşi cîştigători ai concursurilor prealabile decernării burselor. Astfel că, deşi hotărîtă mai curînd de fireşti împrejurări organizatorice decît de eventualele afinităţi reciproce, convieţuirea lucrărilor relevă cel puţin un temei de continuitate: acela al calităţii.
Aflată în pragul labil, nu o dată, dintre împlinirea ucenicіei şi articularea unor opţiuni expresive personale mai decise, creaţia fiecăruia din cei 5 artişti bursieri în 1980 se defineşte ca loc geometric al unor premise şi probabilităţi, al unor deschideri posibile şi timpurii închegări, sistem jalonat de puncte de intersecţie, de pornire şi inflexiune.
Sigur, toţi aceşti parametri, apropiaţi sau distanţaţi potrivit unor raporturi necontenit variabile, sînt în primul rînd revelatori pentru cei în cauză, dar pot fi tot atît de bine simptomatici pentru o zonă mai largă de creativitate, referitoare la o anume perioadă cronologică sau la o filiaţie stilistică aparte.
Bogdan Matei pare ataşat, fără echivoc, unei teme fecunde, urmărite, de altfel, pe parcursul mai multor ani, cu nedezminţită consecvenţă: atelierul. Reperul figurativ nodal al ciclului « Spaţii de atelier » din care expune cîteva piese, este constituit de forma planşetei-suport pe care obiectele familiare compun pretextele unor presupuse naturi statice, succesiuni de « motive în motiv ». Întregul rezultat cîştigă însă o justificare picturală intrinsecă, determinîndu-i extensia în planul elementar al limbajului. Asistăm, în consecinţă, la înlănţuirea metamorfozelor imprevizibile, variaţiuni animate de un insaţiabil ingeniu, multiplicînd soluţiile tehnice şi gradaţiile sensibile ale abstractizării, de la abundenţa materială a colajelor la arhitectura energică a verticalei şi orizontalei, asociată paradoxal, în nu puţine compoziţii, unei facturi fluide, evocînd organicul. Desprindem în aceste reluări, mereu altele, un neconvenţional, dar persistent elogiu al *pictării*, al « adevărului » conţinut de gestul ei primordial, pe care Bogdan Matei nu se sfieşte să-l pună mereu în valoare, cu admirabilă pasiune, în nuda lui simplitate, amplificîndu-l totodată pînă la dimensiunea unei « mitologii individuale ».
Vasile Gheorghiu, grafician prin formaţie, este interesat, în paralel, de pictură, argumentînd încă o dată acea instabilitate a graniţelor tradiţionale între categorii consacrate ale « şevaletului », despre care s-a mai vorbit. Pictura sa ne confruntă cu un tip diferit de redimensionare a « genurilor » convenţionale şi deopotrivă de ancorare a mitului într-o realitate subiectivă, recuperînd modalităţi de comunicare specifice informalului. Configuraţii mai mult sau mai puţin spontane, iscate din convulsiile pastei, se detaşează din vacuitatea fondului, investite spontan cu demnitatea unui conţinut, cîteodată cu aceea a unui semn mnemonic; ocolind, însă, cu justeţe, emfaza, solemnitatea factice, platitudinea ascunsă uneori în codificările simetriei.
Atent la vibraţia scriiturii se înfăţişează Ioan Bunuş, ale cărui desene atestă, deopotrivă, aderenţa la una din tendinţele marcante ale deceniului opt, şi prezenţa subiacentă a unei solide armături de profesionalitate. Pentru Bunuş, scriitură nu înseamnă neapărat « lettrism » ci coordonarea gesticulaţiei, potrivit unor legităţi ritmice exterioare, dar al unei ordini consubstanţiale modulărilor dezvoltate, înzestrate cu elasticitate şi transparenţă.







Sculptorul Alexandru Bujor aduce cu sine un acut sentiment al dramaticului în ale cărui reflexe expresioniste se desluşeşte mai degrabă aderenţa tensiunii lăuntrice decît sciziunea contrastelor insolubile.
Cu asemenea mijloace la îndemînă, el se apropie de tematica istorică, evitînd distanţarea impersonală în profitul accentuatei individualizări a personajelor întruchipate, chiar şi atunci cînd acestea nu sînt determinate nominal cu precizie. Frecvenţa lucrărilor în metal nu este în sine definitorie asupra intenţiilor sculptorului, căci Bujor preferă, observăm,

bronzul, păstrînd aşadar urmele mîinii, ale unui modelaj febril şi incisiv. Frîngerile, uneori abrupte, ale planurilor, traduc la el, îndeosebi în ecvestre, dar şi în portrete, impetuozitatea unei voinţe plastice înclinate spre restituirea liniilor de forţă ale volumelor, spre asceză şi ecorşeu, fără a pierde însă din vedere cerinţa monumentalităţii.
Pentru Gheorghe Rasovszky scenografia este, mai mult decît o profesiune, modalitatea cotidiană de existenţă artistică. Oarecum în replică — inedită şi fără îndoială fortuită — la interpretările picturale semnate de Bogdan Matei, Rasovszky îşi prezintă ca atare planşeta de lucru în expoziţie, aflat în faţa dificultăţii de a expune scenografie. Dar, să remarcăm, în franca ei obiectualitate, planşeta capătă în chip neaşteptat o stranie aparenţă onirică. Aparenţă care, adăugăm imediat, nu e deloc străină gîndirii acestui artist total, pentru care scenografia e în primul rînd o ambianţă, dar nu neapărat una construită, încheiată în toate detaliile sale, ci şi una sugerată de cîte un fragment capricios, de cîte un obiect derizoriu. Există o prelungire neîntreruptă între activităţile zilnice ale lui Rasovszky: pictură, notaţii desenate, transcrieri de vise, eseuri literare, proiecte, machete de scenografie. Reductibile aproape toate la un numitor comun: imaginarul. Metodic şi scrupulos, Rasovszky restituie cu stricteţe materia ascunsă a viziunilor sale, ştiind că pregnanţa acestora e direct proporţională cu precizia lor.
La capătul consemnărilor de mai sus, persistă, dincolo de orice îndemn spre generalizare, rezonanţa distinctivă a fiecărei « voci », însoţită sau nu de pronosticul pe care privitorul e stimulat şi îndreptăţit a i-l anexa. Convins fiind că îndeplinirea sau contrazicerea acestuia rămîn povara şi privilegiul artistului.

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

mircea iliescu

Pavel Bucur (Sculptură, sala Orizont)

Plină de vitalitate și nerv sculptura lui Pavel Bucur se revendică spațiilor ample, generoase, luminii calde, solare, sub care neliniștitele angularități ale formelor se atenuează, iar volumele își desăvîrșesc, treptat, sensurile monumentale. Sculptorul se luptă cu materia, îi impune nerăbdătoarea sa forță, o construiește parcă, formă peste formă, destinînd-o luminii. *Înaripate*, *Desprinderi*, lucrările sale sînt — mai întîi — ecoul propriului triumf (înțeles ca reală *Victorie)*, asupra amorfului constrîns să se supună voinței.

Ciclurile consecvent dedicate zborului, raporturile verticale instaurate prin articularea dinamică a volumelor, trădează una și aceeași intenție plastică urmărită cu lăudabilă coerență: Pavel Bucur încearcă să asimileze unui singur simbol *toate* aspirațiile noastre. Iar forma plastică echivalentă — în viziunea artistului — nu poate fi alta decît cea a descătușării, avîntării spre înalt ca putere a faptei dar mai ales ca putere a gîndului. Optimismul său stenic îl împiedică să poposească asupra momentelor dramatice, asupra căderilor, a înfrîngerilor și, chiar atunci cînd o face *(Povară, Ana lui Manole)*, pilda ne dezvăluie încrederea netulburată cu care Pavel Bucur ridică — definitive omagii — *Coloane înaripate*, *Visului*.

Nicolae Aurel Alexi (Desene, sala Căminul Artei, parter)

Evoluția firească, previzibilă — confirmată de « personalele » anterioare ale graficianului Nicolae Aurel Alexi, de prezența sa în cadrul tuturor saloanelor naționale — a devenit spectaculoasă, căci în desenele actualei sale expoziții nu surprindem doar o etapă de creație ci putem identifica *acea* etapă ce marchează maturizarea unei viziuni plastice independente și momentul concentrării, conforme, a elementelor într-un stil propriu.

Astfel, Alexi își definește — pentru întîia oară cu fermitate — intențiile, selectînd și expunînd alături două cicluri de lucrări, deloc întîmplător intitulate « *Oameni pe stradă* » și « *Realitatea fictivă* ». Artistul pendulează deci, asemeni nouă, tuturor, între fața aparentă (duios cuprins al evenimentelor « mici ») și fața nevăzută, nebănuită chiar, a lumii. Ceea ce am putea interpreta ca vanitoasă încercare de cuprindere totală a realului se dovedește a fi — la o analiză atentă — o redescoperire tandră a echivalențelor (aparent dihotomice), prin intermediul unui element de certă subiectivitate: timpul. Sugerîndu-l prin compuneri secvențiale *(Peisaj cu două personaje)*, prin fragmente de imagini *(Strada)* sau numai prin ductul alert al liniei *(La fereastră)*, Alexi conferă timpului rostul unui liant între cele două realități care îl inspiră, cea obiectivă, a mulțimilor, vitezei, zgomotului și cea subiectivă, a meditației, a memoriei și visului.

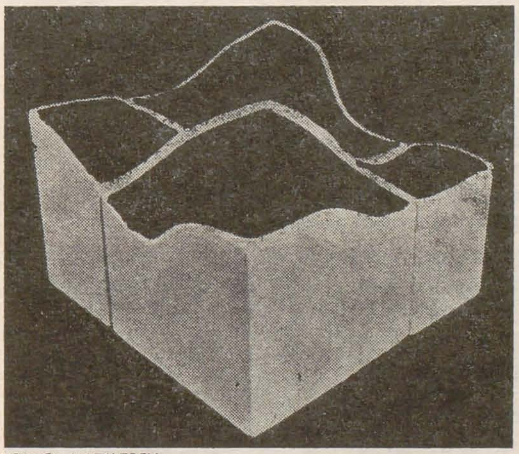
Deși animate de un nedisimulat fior liric, calitățile grafice ale lui N. A. Alexi sînt de o pregnantă modernitate, ele « topesc » într-un stil coerent și expresiv detaliul riguros anatomic, racursiul dezinvolt sau prim-planul elocvent și instaurează un totalism cinematografic de surprinzătoare unitate ce prelungește meditativ gravitatea unei viziuni plastice impusă cu fermă discreție.

Corneliu Ionescu (Pictură, sala Căminul Artei, etaj)

Pînzele expuse de Corneliu Ionescu ne permit să dezvăluim situația limită către care se îndreaptă pictorul, căci temperamentul său artistic se revendică unui maestru (nu întîmplător maestrul se numește Corneliu Baba), dar se revoltă totodată, depărtîndu-se declarat de model.

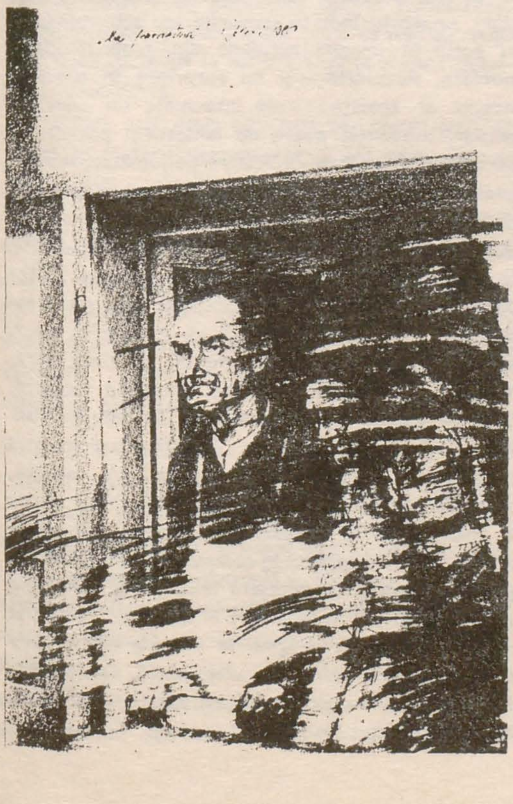
Desigur, acum la aproape două decenii de la încheierea studiilor, referirile la epoca de început a picturii lui Corneliu Ionescu pot să pară nesemnificative. Totuși, prin intermediul lor putem încă stabili în ce măsură actuala expoziție este — sau va deveni — importantă în creația viitoare a artistului.

Asemeni altor plasticieni cărora Corneliu Baba le-a călăuzit pașii, Corneliu Ionescu a *simțit* în ce constă

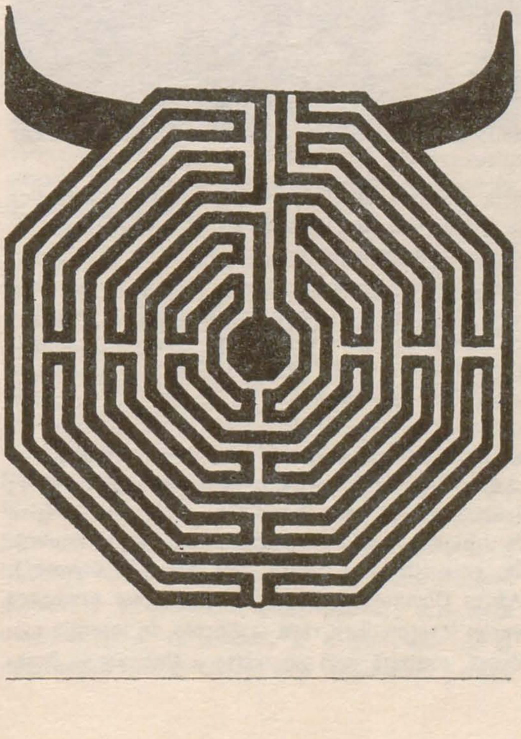


RODICA MAZILESCU

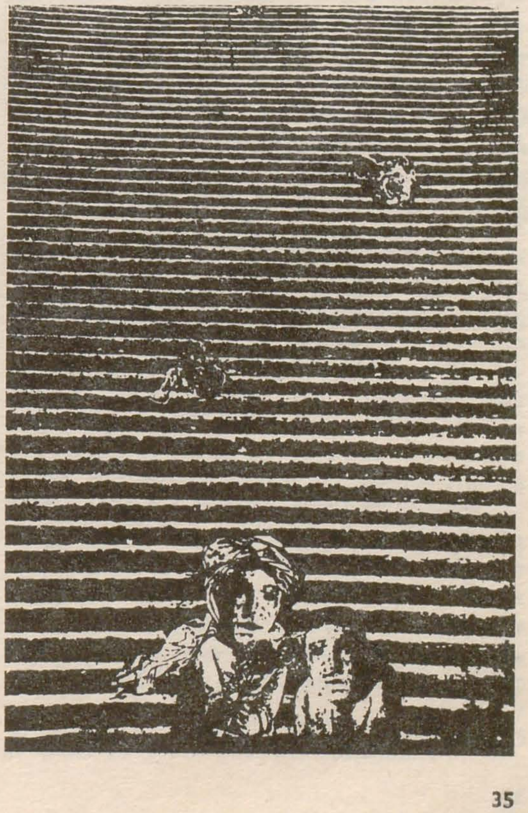
NICOLAE AUREL ALEXI



ADRIAN DUMITRACHE



GEORGETA BORUSZ



https://biblioteca-digitala.ro

esența lecției maestrului și o dovedește acum, la rîndul său, descifrînd pe chipuri taine într-ascunse (*Portret, Muzicanți*), relevîndu-le într-un ceremonial al picturii ce conferă majestuozitate gravă privirii, deconcertantă substanțialitate epidermei sau somptuozitate luminii. Continuînd preocupări mai vechi, actualele *Portrete* (dar și *Zburătorii*, *Noaptea zburătorului*, *Spectacol*) extrag subiectele din directele lui relații cu realitatea și caută, prin bogăția valorilor plastice, sensurile morale ale figurii umane. O anume prețiozitate a materiei îndelung frămîntată, carnalitatea acordurilor dense sau folosirea sigură a accentelor de culoare pură, intensă, toate acestea instituie o evidentă legătură dar profesională, între lucrările menționate și celelalte cicluri ale expoziției (*Grădini fantastice*, *Peisaje fantastice*), cu care artistul — refuzîndu-și modelul real, fizionomic — pătrunde într-un alt univers, al formelor gestante sau mineral încremenite în așteptarea unui sens.

Valentin Tănase (Grafică, sala Cenaclu, Hanul cu Tei) Investită cu atribute revelatorii, poate chiar prea explicite, « *Masa de lucru* », una dintre gravurile prezentate de Valentin Tănase în prima sa expoziție personală, dezvăluie o atitudine plastică ce urmărește parcă să transfere elementele unui zoomorfism propriu, într-o lume de tulburate fantasme. Cu toate acestea lucrarea devine un simplu excurs într-un traseu de continuitate întocmit de celelalte cicluri de lucrări (*Cavalcadă*, *Icar*, *Meșterul Manole*), ce nu relevă nicidecum angoase existențiale opresate de agresiunea forțelor maligne, ci spectacolul întîlnirii calme a aspirațiilor cu semnul lor plastic direct concentrat în personaje—simbol. Aplecîndu-se asupra legendei și mitului (*Faeton*, *Olandezul zburător*), Valentin Tănase cade adesea în capcanele retorismului, echivalențele plastice pe care le propune sînt — în pofida monumentalității dramatice a temei — extrase literarului, iar maniera, ușor desuetă, nu atinge niciodată violența adevăratelor tensiuni.

Realele virtuți ale desenului însă, manevrarea dezinvoltă — uneori — a aluziei sugestive, în cele două excelente lucrări intitulate *Don Quijote*, determină adevăratele calități ale lui Valentin Tănase, iar decantarea lor poate deveni un esențial argument al unei viitoare descoperiri de sine.

Rodica Mazilescu, Georgeta Borusz, Adrian Dumitrache (Ceramică, grafică, sala Simeza)

Într-un moment în care ceramica pare să-și revendice un loc aparte în rîndul artelor monumentale, *Rodica Mazilescu* se întoarce spre reinterpretarea caracterelor originare ale artei lutului printr-o semnificativă redescoperire a decorativului și funcționalului.

Asocierea formelor curbilinii în module asamblabile diferit oferă multiple posibilități de vitalizare, de valorificare plastică a spațiului de cotidiană și intimă existență, expresie mobilă — în mod — a acțiunii ordonatoare, gîndită fără ostentație pînă dincolo de granițele nașterii propriu-zise a formei, în viața viitoare a obiectului. Iar acesta — ca prelungire a sinuozității gîndului — se supune cu inegală discreție ritmurilor, se fragmentează sacadat sau se concentrează în idei austere. Stăpînirea perfectă a mijloacelor de expresie, rafinat etalată în angobe sau glazuri alternate cu sclipiri de smalț, îi permit artistei să dezvăluie prețiozitatea unor acorduri cromatice mai rar folosite (sobrietatea raportului alb-negru, spre exemplu), conferind — cel mai adesea — suprafețelor, rosturi asemănătoare suportului grafic.

O modernă și inventivă interpretare (nu atît ca formă cît mai ales ca sugestie) păstrează atmosfera zîmbetului politicos al ceremonialelor japoneze, către aceeași arie de cultură conducîndu-ne și gracilitatea decorului abia schițat, ca într-o stampă de epocă. Plasticitatea liniei, a degradeurilor calme, sobrietatea formelor pe care — involuntar poate — le imaginăm suporturi ale savantelor compoziții ikebana, instaurează o relație de firească unitate între lucrările semnate de Rodica Mazilescu și gravurile Georgetei Borusz și ale lui Adrian Dumitrache. Prezența lor alături, în aceeași simeză, asociată amănuntelor biografice, ne-ar putea oferi posibilitatea unei abordări paralele și (de ce nu?) antitetice, dar să ne sustragem tentațiilor și să evităm raportările momentane, încercînd să descifrăm stadiul evoluției fiecărui artist.

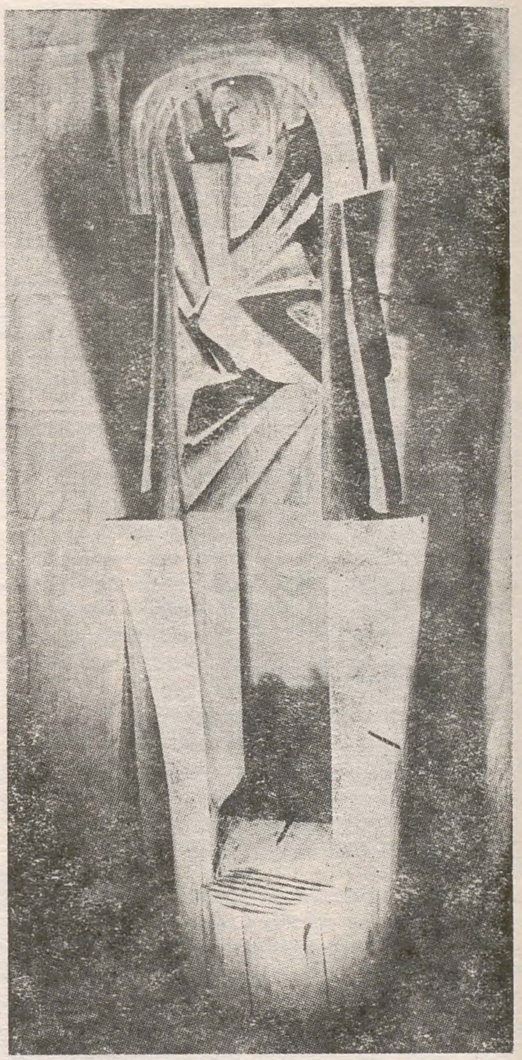
Georgeta Borusz, un temperament năvalnic, înclinat spre reliefarea antagonismelor puternice, atras de contrastele nete, folosea uneori — în aparițiile publice anterioare — chiar retorismul patetic, angajat. Acum grafica ei cîștigă calități noi sau le aprofundează pe cele deja menționate. Este vorba în special de abordarea altfel a raportului imagine — idee care se îmbogățește în atribute, menite să refacă acea complexitate specifică sugerării, surprinzătoarele nuanțe ale traseelor de disputată — și încă nelămurită pe deplin — existență. Dualitatea semn-semnificație rămîne manifestă dar compozițiile se îndreaptă către o lume a aluziilor, semnele sînt investite cu multiple semnificații și, îngemănate, referă unui univers mai greu de sensuri decît acela — conturat cu oarecare ostentație — al gravurilor anterioare (*Analogie perfectă*, *Profil de lumină*). Artista manipulează în mod diferit și elementele compozițiilor; figura devine doar profil, iar personajul, o siluetă indecisă parcă, în fața oglinzilor revelatoare. Dramatismul contrastelor între ne-

CORNELIU IONESCU

grul intens și albul fulgurant, întrețeserile liniilor în griuri valorate, instaurează o atmosferă densă, de concentrată meditație.

Într-o lume a străfundurilor se insinuează accentele unui lirism de certă calitate, în gravurile inspirate de opere literare (*Villon*), sau cele care apelează la hiperbola directă (*Rod*). Treptat, el se impune decis, atît ca motiv cît și ca tratare (*Ilirii*; *Lumea visărilor*), pentru a se concentra în rezolvări de amplă respirație abstractă (*Motiv sentimental*).

« Critica nu se poate mulțumi să înțeleagă un gînd; trebuie ca, dincolo de el, să urce — din imagine în imagine — pînă la senzații » (Georges Poulet). În gravurile mai vechi (*Pro Memoria*, *Angrenaj*), *Adrian Dumitrache* ne oferea numeroase asemenea verigi intermediare care — dincolo de intenția evidentă, exaltată prin contraste antinomice — deve-



PAVEL BUCUR

neau repere personale către lumea de « senzații » a artistului. Decantarea treptată, eliminarea elementelor de minoră semnificație, eliberarea de explicit, l-au condus pe Adrian Dumitrache spre esențializarea imaginii ce se concentrează acum emblematic. Cu dezinvoltura celor ce dețin secretele tehnicilor dificile ale gravurii, artistul abordează — cel mai adesea — teme livrești (*Minotaur*, *Bufniță*), împrospătîndu-le sensurile sau schimbîndu-le cu totul în imagini *rezultate* din grotești metamorfoze. Rezultate — și nu surprinse în procesul indecis al apariției — ele întocmesc un adevărat bestiar, influențat poate de fantasticul popular al personajului Jumătate-om-călare-pe-jumătate-iepure-șchiop (*Ducipal*), sau de straniile invenții kafkiene (*Patimă înfrînată*).

Dacă interpretăm universul lui Adrian Dumitrache în sensul temelor identificate de L. Vax sau T. Todorov, vom regăsi acele « montaje din părți separate . . . jocurile vizibilului cu invizibilul, alternările de cauzalitate, de spațiu sau de timp, agresiunea . . . ». *Structură inițială*, *Secțiune arhaică*, *Cămările visului*, urmăresc însă un alt țel; nu construirea unei lumi paralele intenționează artistul ci relevarea adevăratelor dimensiuni ale realului, cuprinderea limitelor lui indefinibile. De la aluziv la ambiguu, prin mijloace incomplet evidențiate prin abrevieri racordate în compuneri monumentale, gîndul avansează cu necesară lentoare și privitorul construiește — în sens invers — demersul descifrat critic, urcînd, din imagine în imagine (de la senzațiile primare la cristalizarea *ideii*), un trudnic drum pe care — cu o cumpătată atenție — îl supraveghează artistul însuși.

https://biblioteca-digitala.ro

viziunea arhitecturală, fenomen de graniță

cristian ionescu
ștefan mănciulescu

ARHITECTURĂ—ARTE PLASTICE, o vecinătate neliniştitoare şi ambiguă, datorită raportării diferite a celor două domenii la sfera socialului. Nu dorim să tragem o linie între ele, dimpotrivă vom încerca să ne apropiem natura acestui dialog, inedit mai ales în zona tangențelor implicite.

Observăm astfel că arhitectura comportă un atît de complex registru de determinanți şi determinări, de natură atît de eterogenă, încît devine prea eclectică pentru a putea fi abordată din acelaşi unghi cu artele plastice. Rolul social — modelator al arhitecturii este, dacă nu mai explicit, în orice caz mai direct şi se răsfrînge asupra unor categorii sociale mai largi. Reflectînd relaţiile sociale existente sau sugerînd altele noi, arhitectura este în continuă experimentare, pe viu, la scară largă, nevăzută uneori, dar prezentă aproape totdeauna prin rezonanța ei gravă, prin impactul educațional şi comportamental. Adesea ea generează, la nivelul subconştientului, modele vizuale care pot influența definitiv modul de percepție al individului şi implicit imaginea — matrice de la care acesta raportează realitatea ambientală.

Infuzia formelor plastice (în arhitectură) ține de domeniul vizualului şi dă sens — prin textură, material, culoare sau proporții — acelei succesiuni de spații şi situații care se numeşte arhitectură. Şi aceasta fără ca artistul să-şi deterioreze individualitatea, putînd influența şi chiar pretinde un anumit cîmp arhitectural pentru desfăşurarea forțelor sale. Aici se întîlnesc artele plastice cu tehnica construirii, potențînd spaţiul arhitectural. Artele plastice îşi îndeplinesc menirea *față de spațiu* doar dacă participă la constituirea sa şi dacă determină arhitectura.

Deşi dintre cele două tipuri de demersuri artistice — cel al căutării permanente şi cel care ţinteşte obiectul finit — se poate spune că artistul poate opta, arhitectului îi este aproape exclusiv refuzată calea căutărilor şi revenirilor neîngrădite, fiind mereu, uneori cu brutalitate, readus în pragmatic de imperioase necesități sau prejudecăți sociale. Acesta e unul din motivele pentru care, din toate timpurile, acesta a simțit nevoia proiecțiilor vizionare gratuite.

VIZIUNEA, deci — eternă componentă a arhitecturii — învecinată la început artelor vizuale, a devenit treptat tot mai independentă şi mai necesară, ajungînd în prezent să-şi revendice rolul de «cercetare fundamentală». Viziunea în arhitectură poate fi o *instituire* (şi ne referim la prospectarea conştientă sau involuntară) sau o *restituire* (reîntoarcere nostalgică la marile valori ale trecutului sau ale naturii). Ambele forme sînt de natură preponderent subiectivă, ceea ce apropie acest proces de tipul de demers al viziunii plastice. Din acest punct de vedere putem să-l considerăm pe De Chirico ca vizionar de arhitectură.

Geneza viziunilor este strîns legată de un anume context, elaborarea de proiecţii utopice fiind stimulată de un climat teoretic larg, de organizarea Expozițiilor Universale, a concursurilor de arhitectură (şi în special a celor pe teme speculative), de climatul universitar, de emulaţia interdisciplinară între artă, ştiinţă şi tehnologie.

REPREZENTAREA în arhitectură, pe lîngă desenul tehnic al cărui rol este de a descrie obiectul ce urmează a fi realizat, se constituie şi ca limbaj autonom şi specific care împrumută morfologia limbajului artelor vizuale. Desenul de arhitectură tradițional instaura aceeaşi convenție de figurare a celei de a treia dimensiuni existentă şi în pictură. Astfel arhitectura se vede redusă la o descriere bidimensională, prin elemente vizuale. Limbajul formelor de arhitectură caută totuşi o *scriere proprie*, care să exprime perceperea temporală a spațiilor şi a semnificațiilor acestora. Există în acest sens încercări contemporane de transcriere secvențială: prin fotograme (P. Portoghesi, Archigram), prin trasee imaginare (J. Stirling, A. Isozaki) sau prin colaje (Venturi + Rauch, A. Rossi).

Tipologic, desenul de arhitectură poate fi *viziune* (cînd este caracterizat printr-un demers evident creativ) — Rossi, Krier, Abraham, Archigram. . . , poate fi *reprezentare descriptivă* a obiectului de arhitectură (vizualizare a ideii) — Machado, Eisenmann, Fathy. . . , sau *crochiu* (desen de lucru, act gestual, spontan şi mimetic) — Corbusier, Aalto, Siza. . . Evident aceste forme se pot suprapune, contopi chiar sau pot să constituie etapele succesive ale aceluiaşi proces. Ele există în legătură cu o anumită atmosferă specifică activității de proiectare şi devin posibile doar prin detaşarea autorului de obiectul preocupărilor imediate. Interesantă este situația cînd ele generează ipostaze diferite chiar în activitatea aceluiaşi arhitect.

ORAŞUL CA OBSESIE. Oraşul de astăzi se prezintă ca un inevitabil şi fabulos depozit al stilurilor şi decorurilor istorice, foste scenografii urbane ale unui muzeu continuu. El este metaforă pentru proiecțiile imaginare şi pentru tentațiile ce caracterizează universul creației umane. Oraşul este pădure (Robert Castell — «la ville comme forêt»; este ascensiunea zgîrie-norilor şi mitul Manhattan-ului (Rem Koolhaas în «New York Delire» vorbeşte de manhattanism şi despre mitul insulei); oraşul este tentația subteranului (Metropolitan) şi a numărului (Megalopolis); este locul utopiilor şi al psihozelor, al catastrofelor şi al progresului istoric. Oraşul este răspunzător pentru iluziile şi anomaliile sale. El este simultan maladie şi terapeutică. Un oraş este un permanent proces de reurbanizare. Şi poate nu noi sîntem cei care-l privim ci el este acel care ne priveşte. Astfel prin utopie oraşul propune propria sa meditație.

Manifestările ultimilor ani din domeniul arhitecturii de avangardă îşi fac din tematica urbană sensul major al demersurilor teoretice:

1978 **Cele douăsprezece secvențe cartografice reprezentînd oraşul ROMA, gravate de Giovanni Battista Nolli la anul 1748, sînt pretextul unei expoziţii/manifest — Roma Interrotta — şi devin 12 ipostaze utopice ale oraşului unui timp suspendat, văzut de arhitecții-teoreticieni Sartogo, Dardi, Grumbach, Stirling, Portoghesi + Giurgiola, Venturi + Rauch, Rowe, Graves, Rossi, Rob şi Leon Krier. «Polemice şi contradictorii» în felul «utopiilor negative» ale lui Piranesi (Il Campo Marzio dell'Antica Roma, 1761—1762), aceste ipostaze ale viziunii urbane sînt o meditație asupra teoriilor despre oraş.**

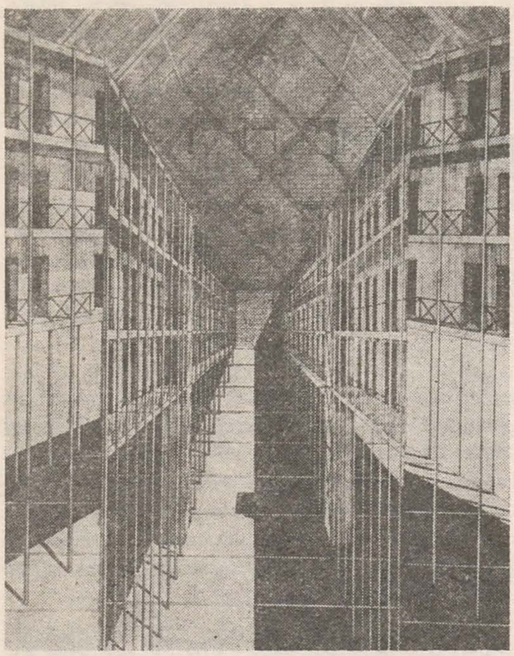
1979 **Bienala de la Veneția se intitulează «Venezia e lo Spazio Scenico» şi astfel oraşul este redescoperit de traseele şi spațiile Bienalei; Lumea este un Teatru, iar Oraşul o enormă Scenografie (Aldo Rossi realizează un «Teatro del Mondo» plutitor).**

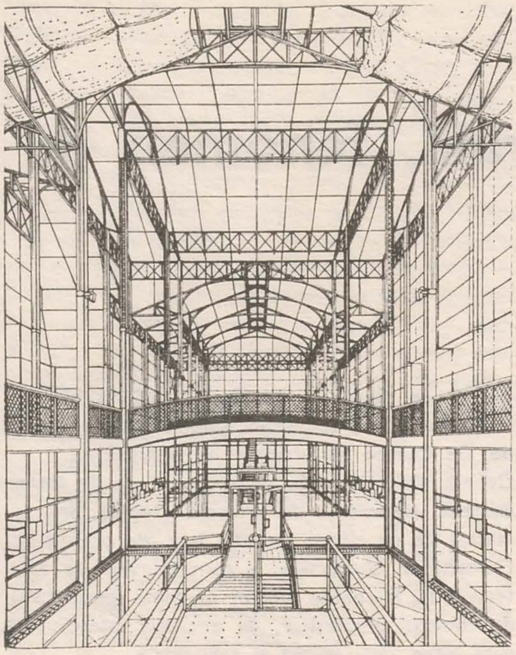
1980 **Prima Expoziție Internațională de Arhitectură Post-Modernă. Dardi, Graves, Hollein, Ungers, Isozaki, Venturi + Rauch, R. Krier, Koolhaas, Bofill, Moore, Stern, Purini, Tigermann. . . , construiesc o stradă (La Strada Novissima) din succesiunea ipotezelor spațiale post-moderne. În efortul de definire a acestor spații arhitecturale subiective, obsesia urbană este conținută (Rossi e prezent cu o poartă — Poarta ca simbol citadin).**

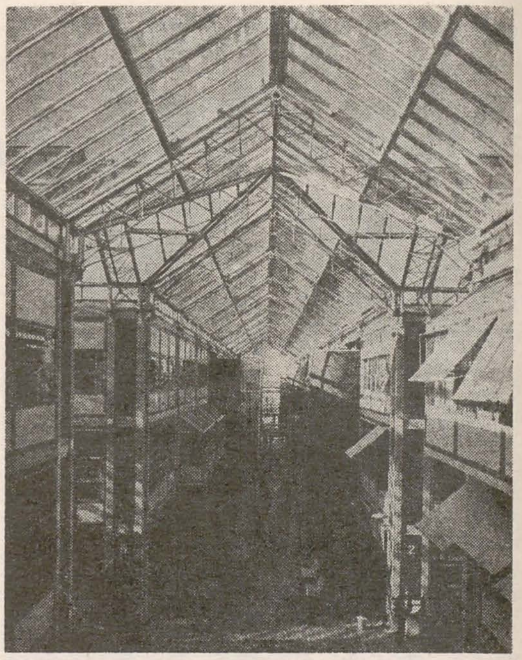
1980 **Tema Bienalei este «Il Tempo del Museo Venezia». Este vorba încă o dată despre oraş, şi Veneția este din nou subiectul acestei ipoteze de oraş-muzeu, imaginată de arhitecți şi artişti de-a lungul operelor şi proiectelor prezentate.**

Oraşul nu ni se înfățişează numai ca viață sau numai ca arhitectură. Prea eterogen pentru a fi considerat «organism» şi prea sensibil pentru a fi «mediu artificial», el capătă sens în relația cu situl natural şi dă la rîndul său sens şi personalizează orice inserție, prin raportare la istorie, la cantitatea de subiectivitate acumulată în memoria sa. Putînd căpăta uneori o specificitate şi un ton de neconfundat, el rămîne totuşi indefinibil şi în devenire.

https://biblioteca-digitala.ro



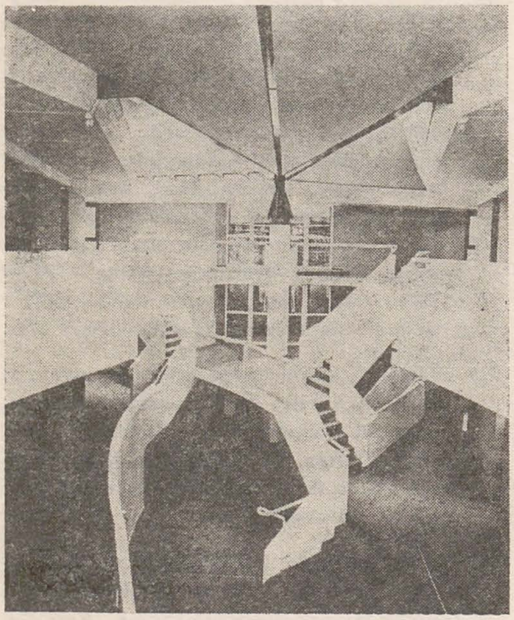




1. ALDO ROSSI: nterior imaginat ca o succesiune monotonă de unități etajate, după o regulă citadină. Aerul insolit-metafizic vine aici din deformarea perspectivei și din conotația ambiguă cu care se încarcă noțiunea de stradă.

2. MACHADO, SILVETTI, SCHWARTZ, SILBER: Pionner Square, Portland, Oregon. Restituire perspectivă a Galeriei vitrate a noului centru urban, așa cum va arăta după realizare. Concretizare vizuală prin elemente fizice.

3. HENNING LARSEN: Universitatea din Trondheim, Norvegia. Străzile acoperite cu sticlă, ca obsesie a ambientului total, sînt aici și un răspuns bioclimatic.

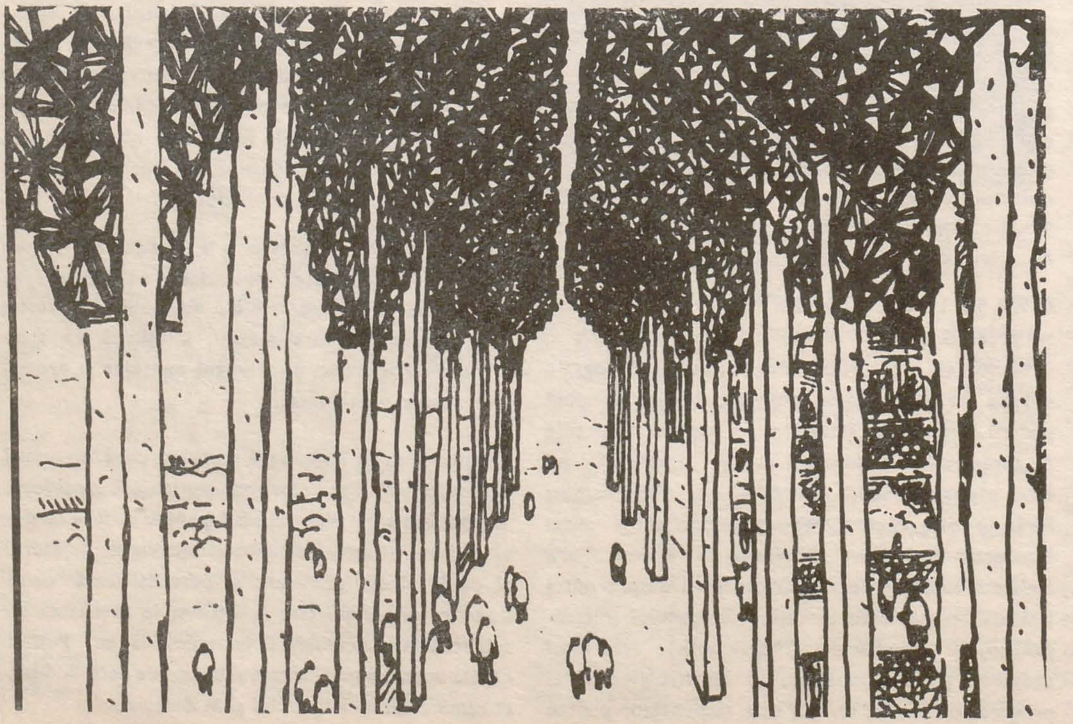


4. HERMANN FEHLING, DANIEL GOGEL: Centrul de cercetări astrofizice, München. Viziune organică a spațiului interior în maniera lui Scharoun. Dinamica formelor, complexitatea structurii spațiale, accesul luminii în interior urmează îndeaproape parcursul și prezența umană.

AMBIENTUL modern, și cel urban în special, poartă tot mai mult amprenta artificialului. Peisajul urban tinde să înlocuiască la nivelul percepției și al experienței vizuale peisajul tradițional. Peisajul-arhitectură este astăzi mai cuprinzător, acoperind tot ceea ce înseamnă obiect și înglobînd uneori natura însăși. Apariția arhitecturii bioclimatice și a urbanismului ecologic (« Arcologie » — Paolo Soleri) va produce poate mutații importante în ceea ce privește relația natură-oraș.

Ultimele decenii de arhitectură se caracterizează prin proliferarea noilor programe multifuncționale: centrele și zonele comerciale tradiționale se transformă în mari piețe și străzi acoperite; o nouă generație de hoteluri dezvoltă același model al imenselor forum-uri acoperite — ca elemente urbane de legătură; primăriile, programele administrative, culturale și sportive utilizează de asemenea, tot mai des, această tipologie de spații publice. Rolul artelor plastice în aceste spații artificiale climatizate nu ar trebui să se limiteze la intervenții de culoare, mobilier urban, signaletică sau pur și simplu la prezența lucrărilor de artă în aceste « interioare », ci să contribuie la realizarea acestor configurații spațiale, în sensul ordonării spațial-temporare a semnificațiilor vizuale.

Ambientul devine astfel acel *loc de întîlnire* al artelor cu societatea, calitatea acestor întîlniri dînd măsura organicității spațiului și putînd personifica spiritualitatea unei comunități sau chiar a unei națiuni.

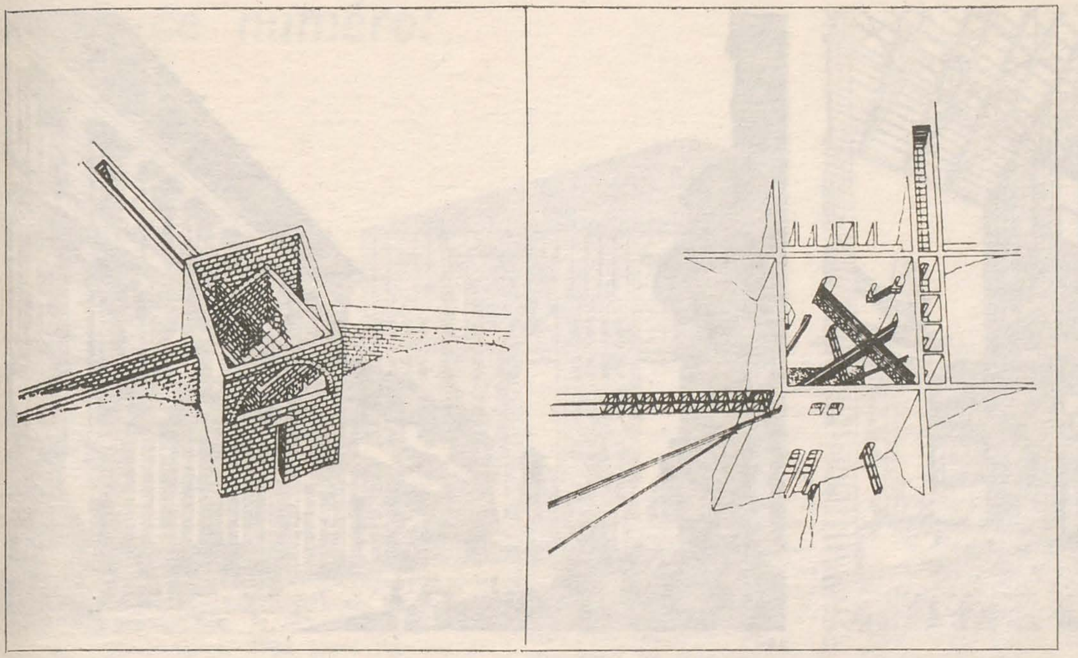


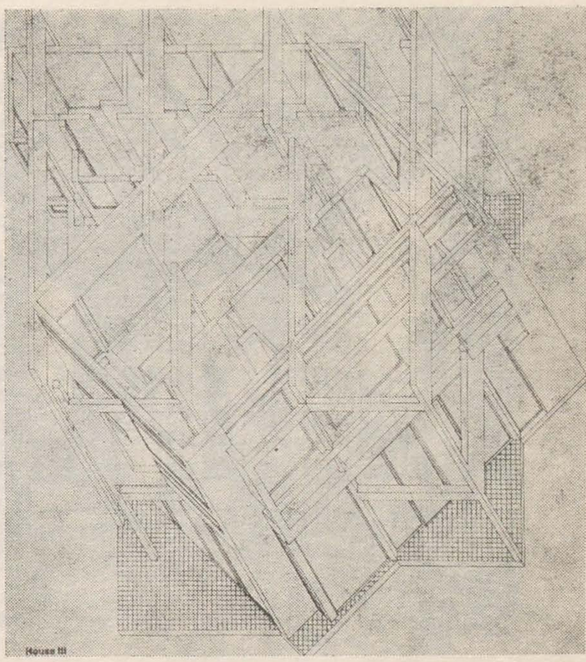
5. ATELIER ZOO + ATELIER MOBILE: Primărie, Okinawa. Spațiul public este lărgit pînă la dimensiunile unui oraș. Reprezentarea metaforică a elementelor constructive amintește de goticul vegetal al lui Balthusaitis.

10. ALVARO SIZA: Banca Borges e Irmao, vila do Conde, Portugalia. Crochiu ș ireprezentare tehnică. Se remarcă firescul instaurării prin crochiu.

11. RAIMUND ABRAHAM: Casă la o intersecție/Shinkenchiku Residential Design Competition, Tokyo. Casa ca « intersecția Cerului cu Pămîntul ».

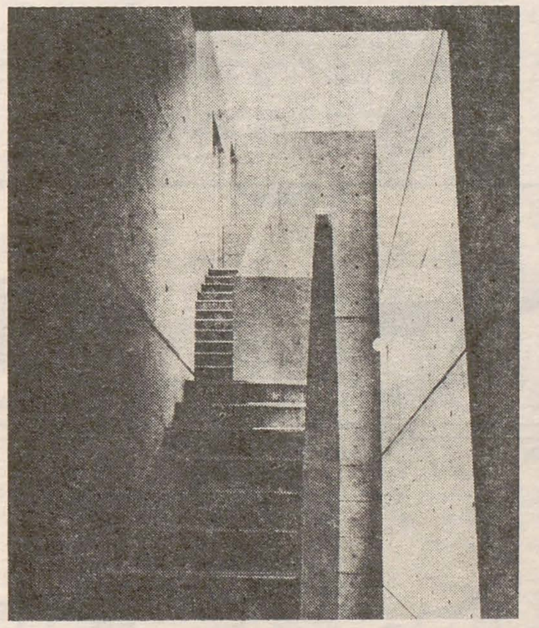
https://biblioteca-digitala.ro

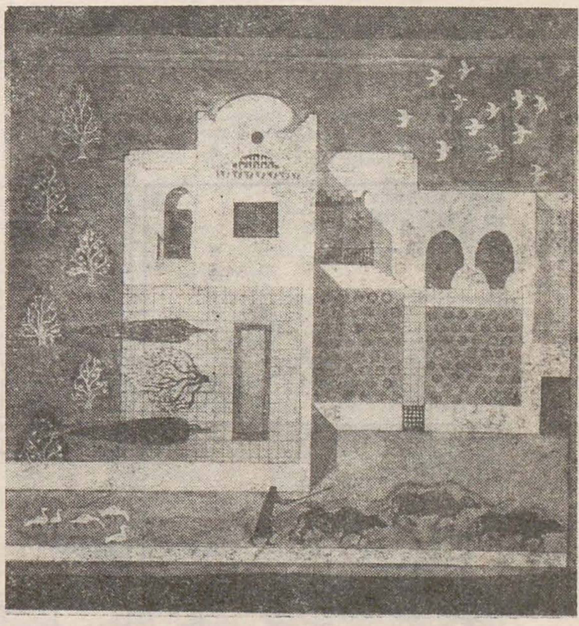




6. LEON KRIER: *Casă pentru Colin Rowe/Casă pentru Oswald Ungers. Geneza locuinței e privită ca cosmogonie ; o construcție este reconstituirea imaginară a universului subiectiv al celui care o locuiește (Aici o reconstituire a imaginarului pentru doi creatori contemporani)*

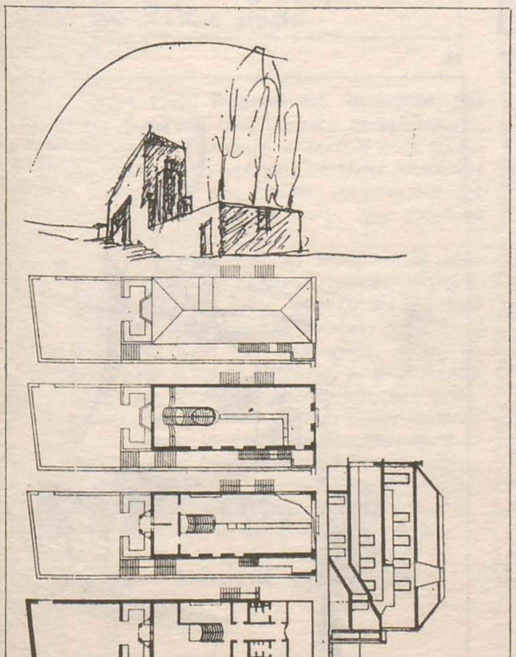
7. PETER EISENMAN: *Miller Residence, Lakeville, Connecticutt. Reprezentare riguros geometrică a spațiului construit. O încercare de a vizualiza simultan — în special pe căi de sugestie, dar și prin culoare — intersecțiile spațiale și funcționale care au generat realitatea fizică a clădirii.*

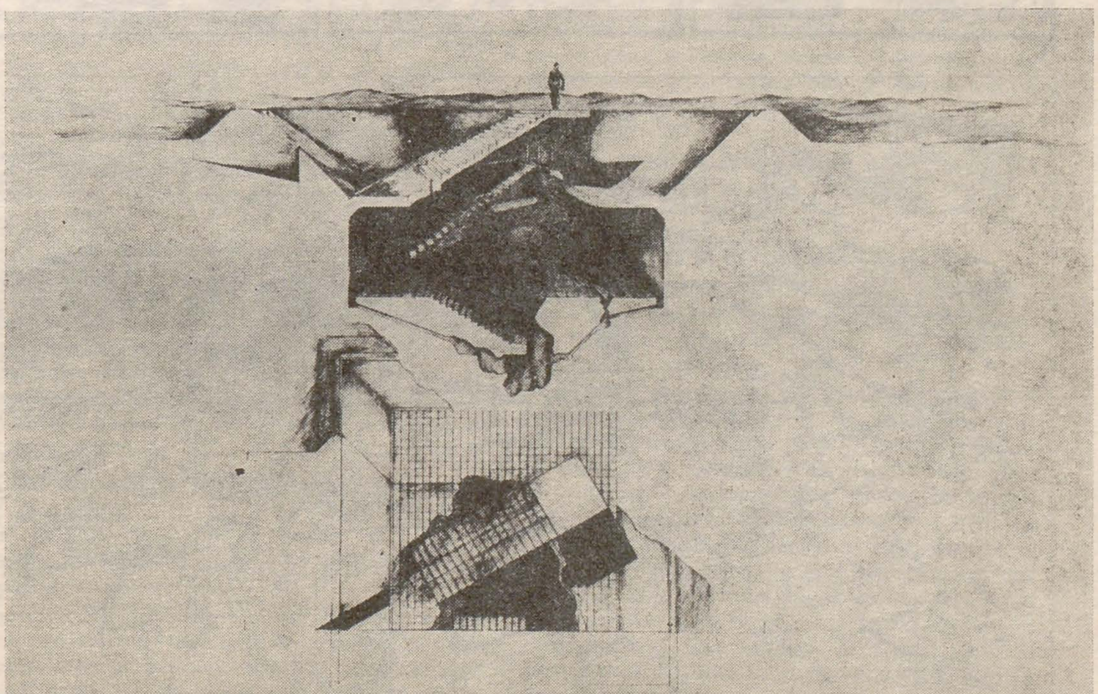




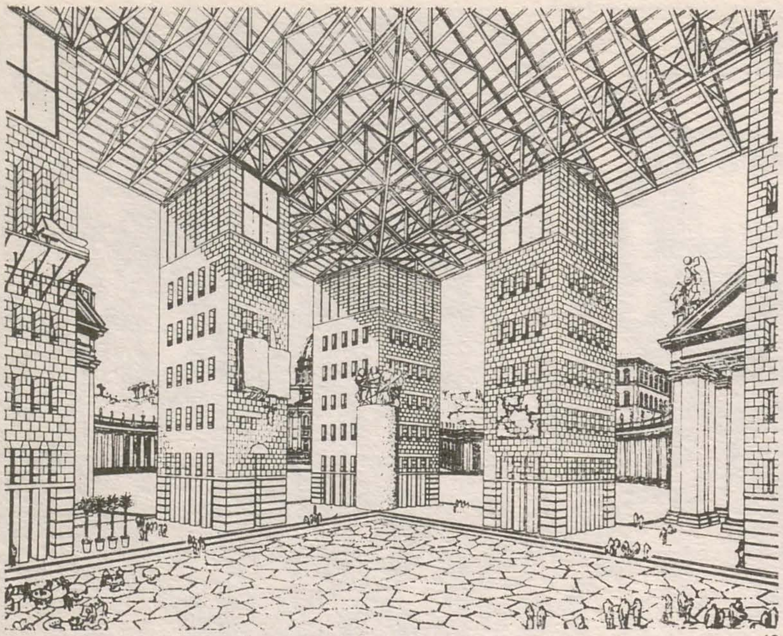
8. KAZUO SHINOHARA: *Sky Rectangle, Tokyo.*
Compoziție spațială pe o temă tipică arhitecturii japoneze: gradarea și suprapunerea funcțiunilor în legătură cu perceperea și parcurgerea arhitecturii. Ideea ascensională se materializează într-un traseu real ascetic, dublat de o semnificație solară.

9. HASSAN FATHY: *Proiect de locuință pentru ABd El Razik, Egiptul de sus.*
Această înfățișare a arhitecturii e mai degrabă pictură în modul în care combină reprezentarea tehnică în plan și elevație a unor elemente constructive, cu redarea simbolică a reliefului, a vegetației și a omului însuș .

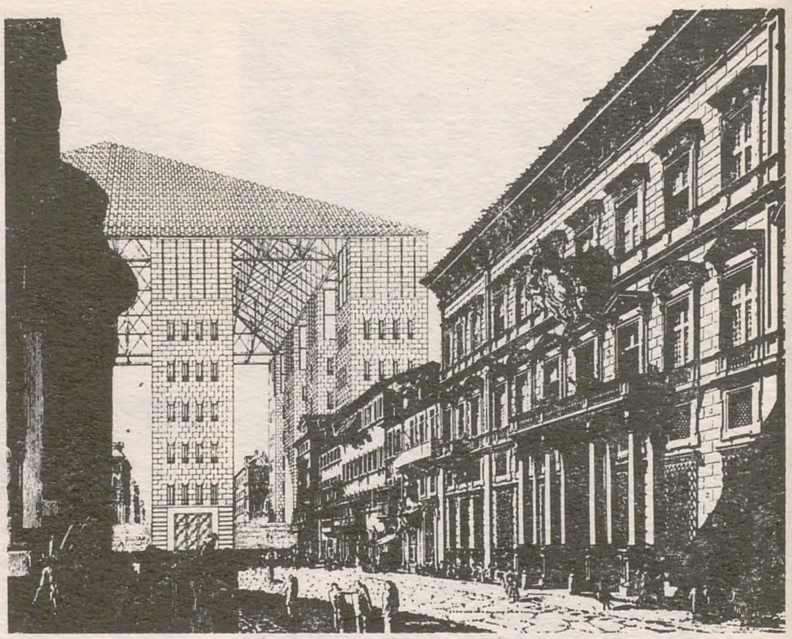




https://biblioteca-digitala.ro



12



13

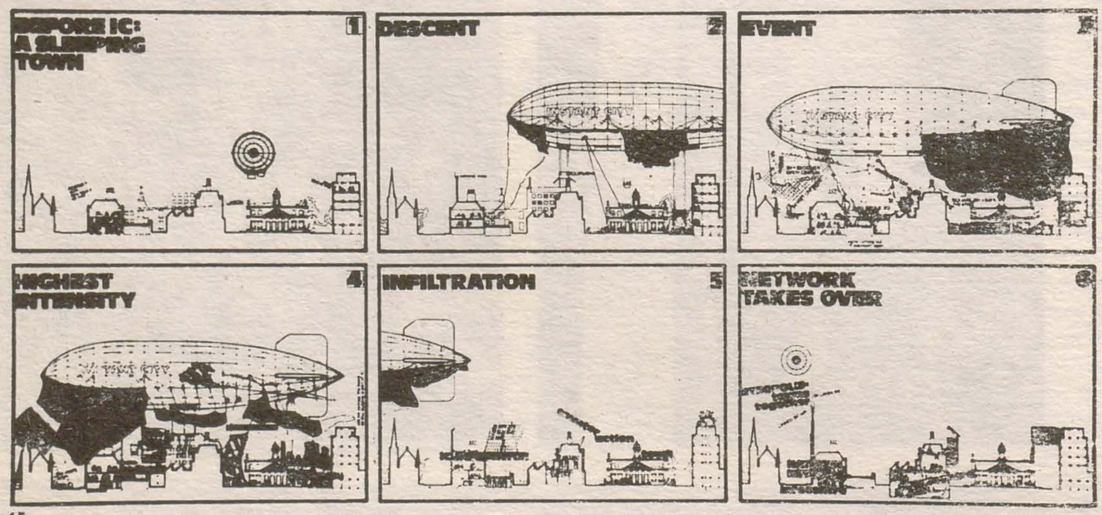
12, 13. LEON KRIER: *Centre Sociale la Roma.*
Proiecte utopice de inserţii monumentale, cu valoare simbolică în ţesutul istoric al Romei. Piaţa Vaticanului e văzută ca un lac, înconjurat de colonada lui Bernini, şi în imediata vecinătate a unui megastructuri de tip piaţă acoperită, spre care se deplasează vechile semnificaţii urbane.

14. PAOLO MARTELLOTTI: *Teatru, Roma.*
Teatrul este văzut ca un relief accesibil pentru oraş, dar şi ca o entitate independentă.

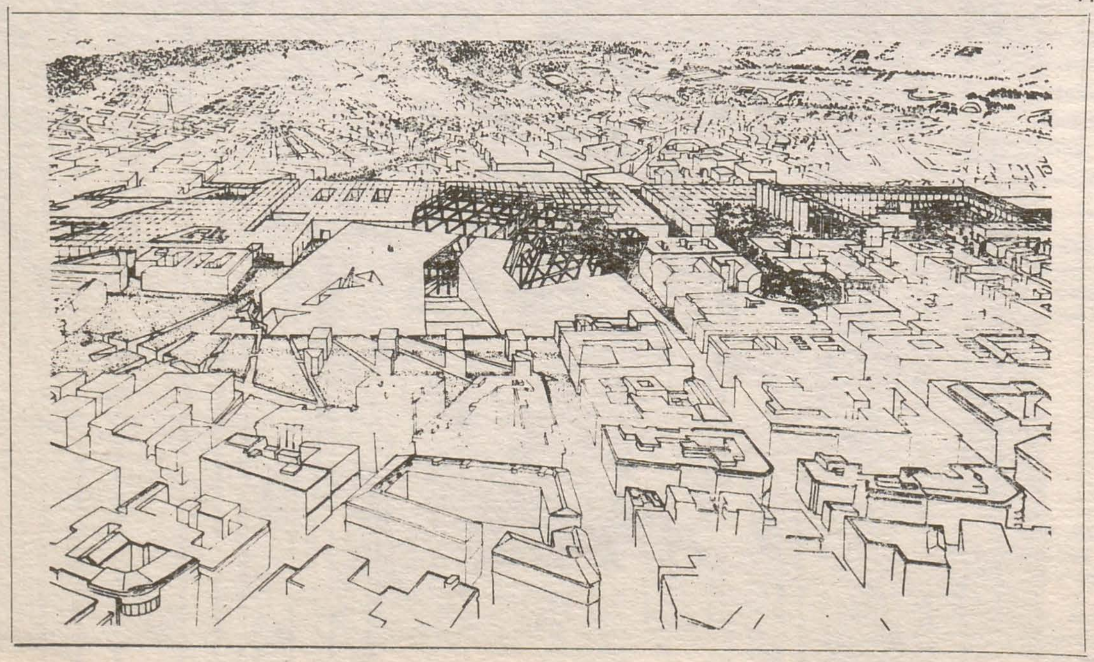
15. ARCHIGRAM (PETER COOK): *Instant City.*
Simularea fenomenelor urbane cu tehnica desenului animat.

16. ALVARO SIZA: *Renovare urbană, Barredo, Porto.*
Modelarea volumetriei urbane: esenţializare, studiu de siluetă şi expresivitate. Desenul în căutarea unei atmosfere specifice.

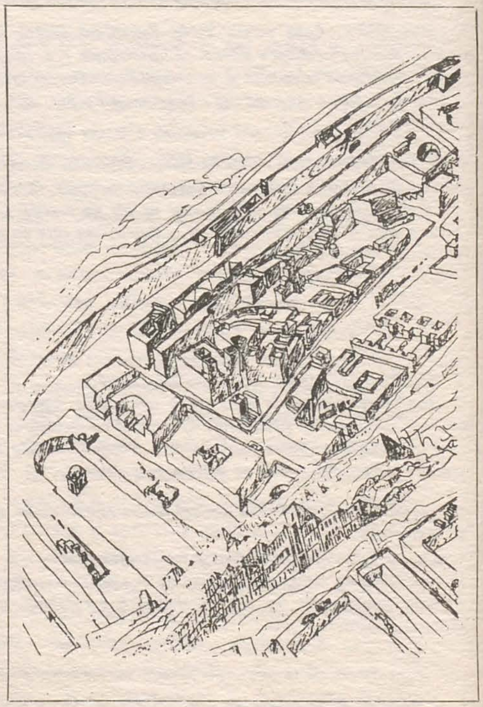
17: GIUSEPPE MARINELLI: *Piaţă suspendată.*
Distrugerea formei prin proiecţie; construcţia obiectului ca structură a spaţiului imaginar.



15

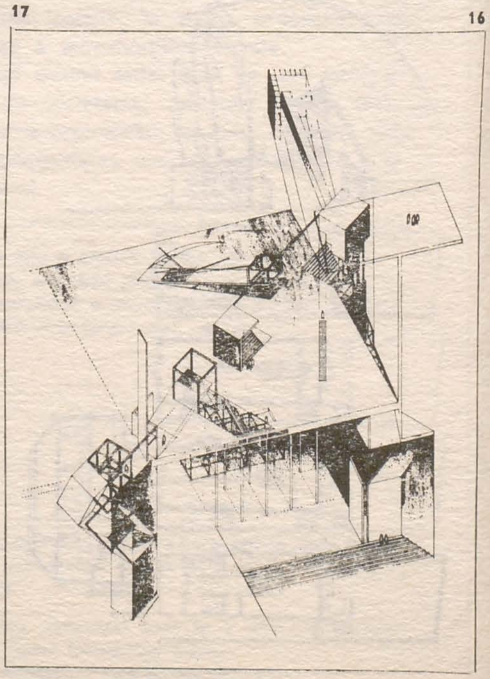


14



17

16



https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

La revuę Arta présente les artistes roumains contemporains

Boris Caragea

p. 6

Né le 11 janvier 1906 à Balcic (R. P. Bulgarie)
Études à l'Academie de Beaux-Arts (1926—1932). Il a pour professeur Fritz Storck, Constantin Artachino, Oscar Han et fréquente l'atelier de Dimitrie Paciurea. À partir de 1933 il participe régulièrement aux expositions officielles, d'état et à d'autres manifestations collectives.
Expositions personnelles: 1933 (dans l'atelier du sculpteur Dimitrie Paciurea, au Musée Théodore Aman), 1936, 1981, à Dalles, Bucarest.
Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1957 — Budapest; 1959 — Varsovie, Budapest, Minsk; 1960—Moscou, Léningrad, Prague, Bratislava, Berlin (R.D.A.), Le Caire, Alexandrie, Berlin, Helsinki; 1961—Moscou, Sofia, Damas, Paris; 1962 — Varsovie; 1963 — Vienne, Varsovie; 1968 — Prague; 1969 — Moscou, Tallin; 1970 — Turin; 1976 — Bonn; 1977 — Moscou; 1978 — Téhéran; 1979 — Damas, Zamalek; 1980 — Amman.
Participe aux expositions internationales: 1954, 1956, 1964 — Biennale de Venise; 1957 — Plovdiv (première foire des pays socialistes); 1958 — Moscou, exposition des pays socialistes; 1967 — Anvers (Biennale de la sculpture en plein-air).
Depuis 1949 (jusqu'en 1974) il est professeur à la chaire de sculpture de l'Institut d'Arts Plastiques « N. Grigorescu ».
Il est président de l'Union des artistes plastiques à partir de 1951 jusqu'en 1957.
Prix: 1933 — Bourse d'étude Dimitrie Paciurea; 1951, 1953 — Prix de l'État; 1951 — Titre de maître émérite de l'art; 1962 — Titre de l'Artiste du peuple.

Articles à signaler

Un personnage caragialesque: le Bucarest du XIX-e siècle

Liviu Rotman
p. 10

L'historien d'art Liviu Rotman est intéressé par le vif éclat de Bucarest dans l'œuvre caragialesque: « devant nos yeux se déroule — écrit-il — le panorama réél qu'était la ville pendant les trois décennies du dernier siècle, avec ses ruelles, ses maisons, ses hotels, ses jardins d'été, ses cafés qui existent encore ou qui n'existent plus ».
En faisant une carte des chemins bucarestois pour les héros de Caragiale ou pourrait parcourir pratiquement toute la ville de jadis, à partir du quartier « Dealul Spirii », lieu d'origine des meilleurs personnages commiques de Caragiale, jusqu'au cœur de la capitale « Calea Victoriei », promenade conçue comme une synthèse syncronique aux grandes métropoles européennes. Pour en indiquer la flanérie de ces héros, le matériel documentaire — reproductions d'après les cartes postales de l'époque (collection de la Bibliothèque Centrale d'État) et photos de l'auteur — est accompagné de fragments choisis de l'œuvre du grand écrivain.

Les passages — élément spécifique

Ruxandra Bușneag Iotzu
p. 14

La fluence présentée par le tissu urbain de Bucarest dans sa zone centrale — nous dit l'architecte Ruxandra Bușneag Iotzu — est due au plus haut degré aux espaces piétonnales, aux passages spécialement. Les passages sont des espaces conçus seulement à l'usage du piéton; ils retracent des chemins, étant en même temps les répères d'un système piétonnal qu'on devait révigorer et achever, notamment de nos jour quand on parle des « zones pour les piétons » et de leur « remission en droits ». Dans cet étude l'auteur ne s'intéresse pas à la perspective documentaire et historique mais, au contraire, envisage des solutions d'actualisation et d'optimum. Ayant comme point de départ le fait que tous les passages qu'exemplifient son commentaire possèdent des resources pas encore valorifiées, qu'ils attendent un mobilier urbain adéquat, un traitement différencié, et un renouvellement sensible, Ruxandra Bușneag Iotzu propose (à l'Union des architectes et à l'Union des artistes plastiques) un concours pour établir des fonctions et fournir ce qui est nécessaire pour chaque type de passage, pour leur actualisation au niveau des enseignes et du dallage, pour leur enrichissement, avec beaucoup d'éléments d'intérêt, pour qu'ils s'imposent à l'œil dans le circuit piétonnal.

Apcar Baltazar

Amelia Pavel
p. 19

La rétrospective Apcar Baltazar (1880—1909) ouverte au Musée de l'Art de la République Socialiste de Roumanie donne au critique et à l'historien d'art Amelia Pavel un exemple concluant dans sa plédoirie pour repenser la métodologie de la recherche istoriographique, pour soumettre à un nouvel examen la dynamique intérieure de la pensée esthétique roumaine déterminante, à cette époque, pour l'afirmation de l'art moderne en Roumanie, tout comme pour les autres pays de l'Europe. A côté de Lascăr Vorel, Artur Segal, Iosif Iser, Dimitrie Hîrlescu, Aurel Popp, Theodor Pallady, Apcar Baltazar représente l'avant-garde de la première décennie du siècle.
Le plus grand mérite de cette retrospective (la précédente ayant eu lieu en 1936) c'est le soin qu'on a pris pour ses différents essais en peinture, graphique, scénographie, art monumental, art décoratif et appliqué, essais qui font ressortir la pratique de la peinture du cadre de la peinture traditionnelle de chevalet qu'il ressentait, comme d'autres camarades de génération de l'Europe, devenir trop étroit.
Apcar Baltazar, seul à cette époque, s'est attaqué au problème de l'« unité du style » sur une vaste superficie par ses ouvrages théorétiques qui relèvent d'une nouvelle conception à l'égard de l'« objet artistique », dans l'esprit de l'Art Nouveau, le premier mouvement international qui a manifesté de l'intérêt pour les sources folcloriques et pour leurs possibilités d'expression nationale.

A la rencontre d'un centenaire G. Oprescu

Theodor Enescu
p. 21

L'historien et le critique d'art Theodor Enescu rend hommage à l'œuvre de G. Oprescu, une des personnalités de premier rang dans la culture roumaine entre les deux guerres mondiales et, en même temps, représentant de renom de l'histoire et de la critique de l'art roumain auxquelles il a rendu service pendant plus de quatre décennies comme professeur, directeur du Musée et de l'Institut de recherche, auteur et chroniqueur. Son nom est étroitement lié au développement de la collaboration culturelle internationale, G. Oprescu travaillant pendant les années 1923—1930 comme secrétaire de la Commission Internationale de Coopération Intelectuelle auprès de la Ligue des Nation de Genève et contribuant, de cette manière, a faire connaître à la conscience intelectuelle universelle les accomplissements de la Roumanie moderne et les valeurs culturelles roumaines.

Cincinat Sfințescu, un précurseur

Ion Peleanu
p. 25

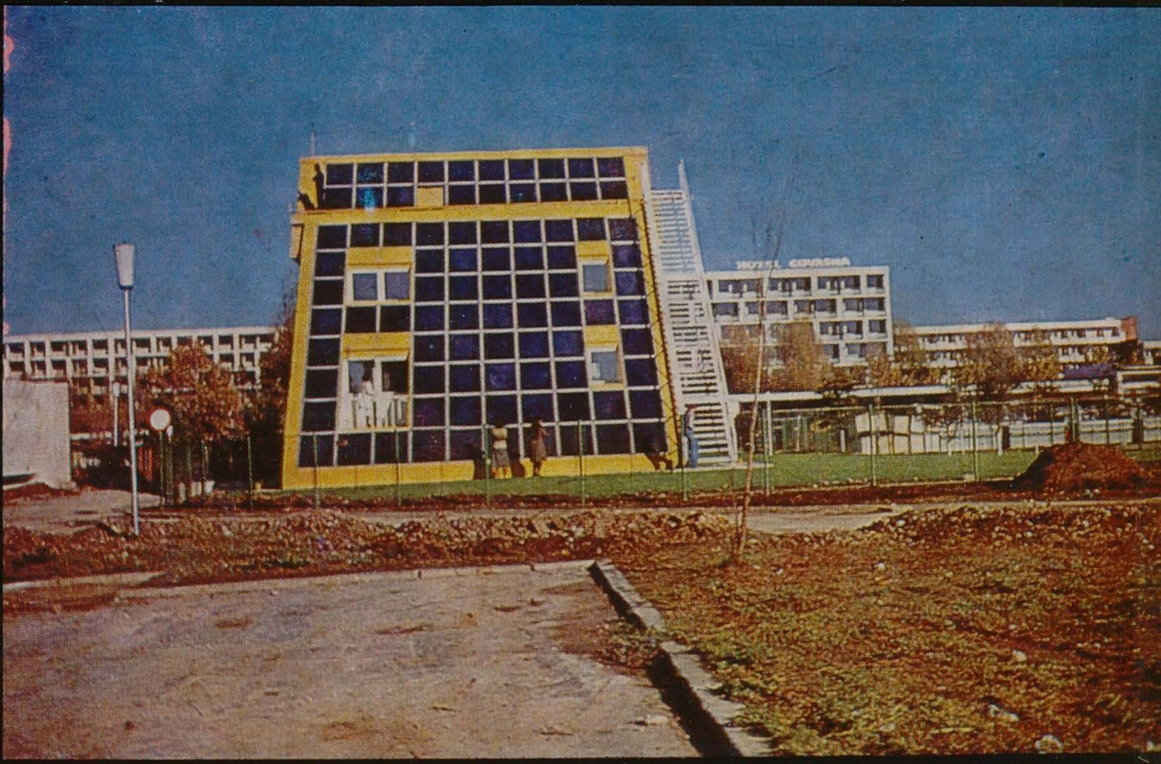
Un très intéressant ouvrage documenté et finement nuancé par l'architecte Ion Peleanu jette à nouveau une lumière sur les idées de l'urbaniste Cincinat Sfințescu, ancien professeur de l'École de l'Architecture, fondateur et animateur de l'Union des Villes de la Roumanie, de l'Institut d'Urbanisme et vice-président de la Fédération Internationale pour Logement et Urbanisme.
L'auteur prend en considération les principaux ouvrages de Cincinat Sfințescu à partir de l'étude sur l'expansion de Bucarest (1914), la doctrine du « sur-urbanisme » présenté en 1929 à Paris, le monumental traité d'« Urbanisme » (1933) jusqu'au récueil d'études « Pour Bucarest » (1941). De l'économie politique à la technologie des réseaux téchniques urbains, de la protection du milieu environnant à l'esthétique, Sfințescu — écrit l'auteur — s'attaque aux problèmes imposés par la nouvelle organisation de la ville ou du territoire avec la même compétence et culture technique, spirituelle et encyclopédique, faisant la preuve d'une conception aisé. Cincinat Sfințescu propose avec méthode et sagesse dans le cadre restreint d'une logique socio-économique technique et ésthétique une doctrine générale de l'urbain et de l'urbanisation du territoire et dont le caractère systématique de la conception et de la réalisation le montre comme un précurseur.

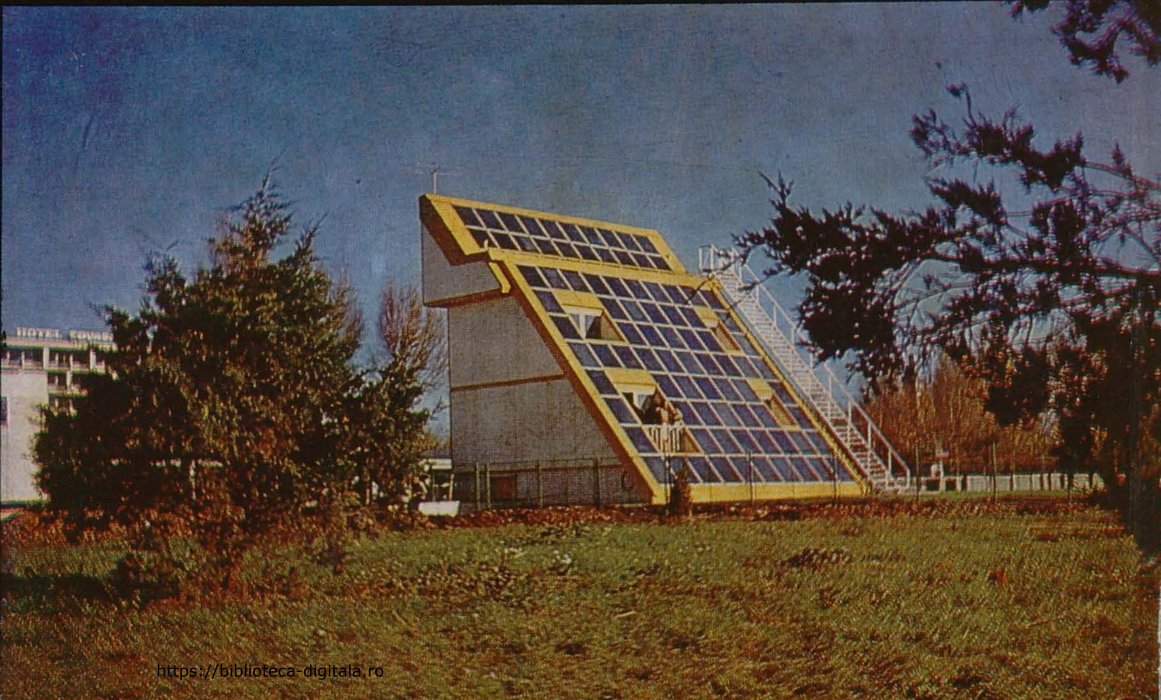
László Moholy-Nagy dans une revue de la Roumanie

Mezei Jozsef
p. 28

L'étude du critique d'art Mezei Jozsef met en évidence la permanente révalorisation des conceptions du plasticien László Moholy-Nagy dans l'actualité artistique internationale.
Mezei Jozsef (qui est aussi l'auteur de l'étude introductive pour Moholy-Nagy « De la couleur à la lumière », paru en hongrois, à l'éditure Kritérion, Bucarest, 1979) témoigne d'un grand intérêt pour le contenu des treize articles publiés de 1929 à 1936 dans la revue d'orientation marxiste éditée à Cluj par Gaal Gabor. L'étude est accompagnée de morceaux choisis de ses articles (L'homme et son logement, De l'homme segmenté à l'homme total, De la couleur à la lumière, La Photographie: un mode objectif de visualiser l'actualité) dont la traduction a été faite par le critique et l'historien d'art Gheorghe Vida.

https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

A 60-a aniversare a făuririi Partidului Comunist Român

permanența funcției sociale a artei românești

ILEANA BALOTĂ: *Omagiu, tapiserie*

Cu unele nuanțe și semnificații, în cadrul sferei cuprinderii artiștilor și genurilor artei plastice, noțiunile de artă militantă, artă cu tendință, angajată, combativă, artă de partid, cu caracter de masă, artă cu subiect etc., sînt cuprinse în conceptul mai larg al artei figurative narative cu funcție socială. În raport de etapele istorice și de rolul jucat de clasa muncitoare în evoluția societății, arta figurativă narativă și-a definit propriile tendințe și trăsături, avînd prin conținut și formele sale, un caracter progresist și dialectic în evoluție, exprimînd în esența sa aspirațiile populare și temele eroice pe multiple planuri, politic, social, etic, estetic.

Ea și-a fixat formele de a fi militantă, de partid, cu tendință, tematică etc. paralel cu formarea conștiinței artistului ca aparținînd unei națiuni și ca reflexul unor realități sociale, istorice și culturale. În acest proces al apariției și consolidării artei cu semnificații sociale și umaniste, clasa muncitoare și partidul său revoluționar au avut un rol esențial ca îndrumător și beneficiar.

Privind retrospectiv evoluția artei — paralel cu drumul parcurs de Partidul Comunist Român în cei 60 de ani de la făurirea lui — consemnăm, în primul rînd, transformările fundamentale care s-au petrecut în conștiința artiștilor, concretizîndu-se în formele artei figurativ-narative, de la manifestările directe ale unui număr limitat de artiști angajați în lupta politică, abordînd ca mijloc de expresie arta militantă, pînă la cuprinderea masei de artiști, în epoca noastră socialistă și la realizarea unei arte fundamentată pe înseși principiile socialismului. Vom asista astfel la o dezvoltare a formelor și manierelor artistice corespunzînd mutației interesului local și de clasă la cel exprimînd progresul social-uman al civilizației secolului nostru orgolios. O primă remarcă asupra formelor inci-

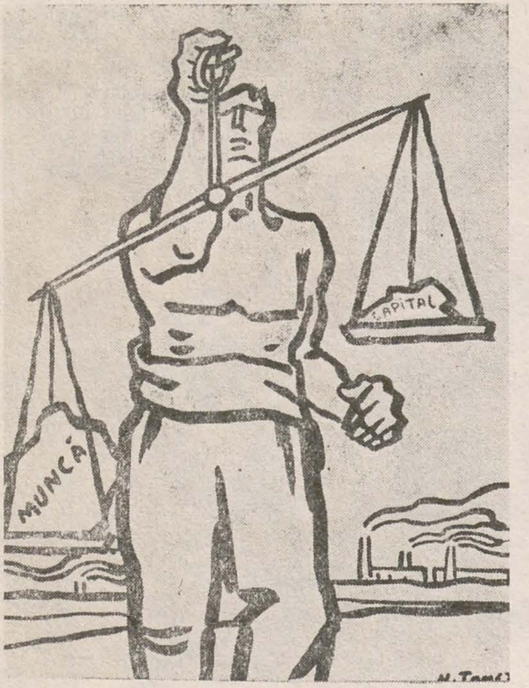
ILEANA BALOTĂ: *Omagiu, tapiserie*

CORNELIU BRUDAŞCU: *Vizită de lucru, ulei*

BORIS CARAGEA: *Machetă pentru Panteon (detaliu)*

https://biblioteca-digitala.ro

NICOLAE TONITZA: *Balanța 1919*, tuș



ALEXANDRU PHOEBUS: *Grup de muncitori*

DIMITRIE PACIUREA: *Zeul războiului*, bronz

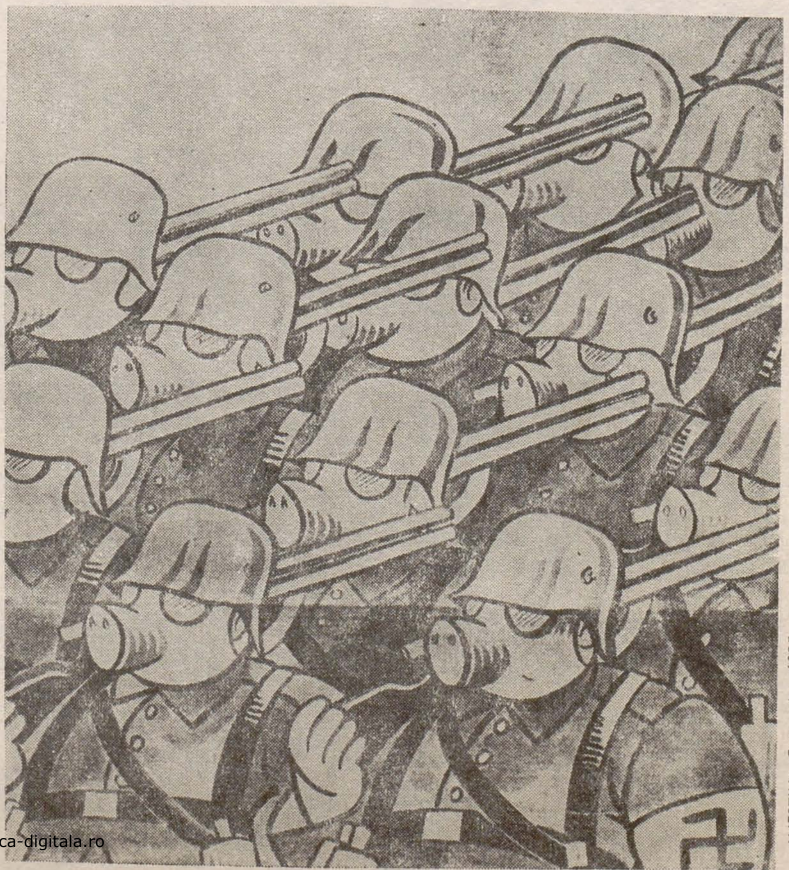
piente, ar fi caracterul narativ militant și incisiv în sensul argumentativ al istoriei. Expresia narativă a artei militante a corespuns fluxului profund al perioadelor puternic frămîntate politic.

Martori ai evenimentelor contemporane, adecvînd arta țelurilor sociale și naționale, pictorii revoluției de la 1848, I. Negulici, C. D. Rosenthal, Barbu Iscovescu, Gh. Tăttărescu, C. Petrescu, Ion Constande se înscriu ca premergătorii artei militante, cei care primii au imprimat în artă atitudinea social progresistă. În portrete de revoluționari, în compoziții alegorice pe teme patriotice, ei au reușit să sublinieze, cu patos simbolic și demonstrativ afectiv, semnificațiile istorice și umaniste ale epocii lor. Deși revoluția a fost înfrîntă, ideile și exemplul creațiilor lor s-au configurat în aspirațiile generațiilor următoare de artiști.

Astfel, orientarea către problemele sociale, pasiunea pentru adevăr, cultul portretului și al peisajului patriei aveau să dobîndească o strălucire inegalabilă la pictorii Theodor Aman și N. Grigorescu, datorat atît talentului cît și convingerii depline a rolului social, etic și estetic al artei lor. Către sfîrșitul secolului XIX, odată cu formarea și dezvoltarea proletariatului, graficii, mai intens decît picturii, îi va reveni rolul să consemneze reportericește și narativ evenimentele, sporind combativitatea artiștilor, aceștia găsind îndemn și rațiune politică în mișcarea proletariatului.

În acest sfîrșit de secol, pentru întîia dată apar în revistele progresiste imagini reflectînd activitatea ideologică marxistă a cercurilor muncitorești. Se constituie o artă cu caracter revoluționar, care aparține prin esența ei clasei muncitoare, motiv pentru care ea a fost mai puțin susținută oficial, nefiind consemnată la apariție și popularizată. Asemenea neajunsuri nu au reușit să împiedice, ca din ce în ce mai des, să fie reproduse desenele care susțineau ideile socialismului. În acest sens sînt concludente: *Capitalismul și socialismul*, desenul lui Burgstaller publicat la 1876 în « Adevărul ilustrat » și coperta revistei « Lumea științifică și literară », din 1895, înfățișînd portretul lui Fr. Engels într-o amplă compoziție alegorică descriind cu sinceră naivitate plastică scene revoluționare. Sînt îmbinate, în asemenea desene, viziunea artistului cu țelurile politicianului. De aceea aflîndu-se sub influența directă a cercurilor muncitorești, ilustrațiile în presă și îndeosebi caricaturile reproduse în reviste ca « Țînțarul », « Aghiuță », « Nichipercea », « Ghimpele » etc. sînt încărcate cu tensiunea emoțională a conflictelor sociale, sînt incisive, uneori au trăsături grafice voit exagerate în favoarea grotescului, tinzînd timid la o profesionalizare și o nuanțare a măestriei artistice. Și, nu miră acest cîștig de calitate, aflînd în semnăturile lor numele unor artiști care s-au afirmat ca revoluționari marxiști fiind totodată desenatori, cum au fost Henrik Dembitzki, Burgstaller, Tantal, Karl Alexander alături de autentici creatori, C. Ji-

VASILE KAZAR: *Partizani maramureșeni*, tuș



ANESTIN: *Germania*, 1935

https://biblioteca-digitala.ro

LIGIA MACOVEI: Desen din antologia «Poezia muncii și a libertății», 1944

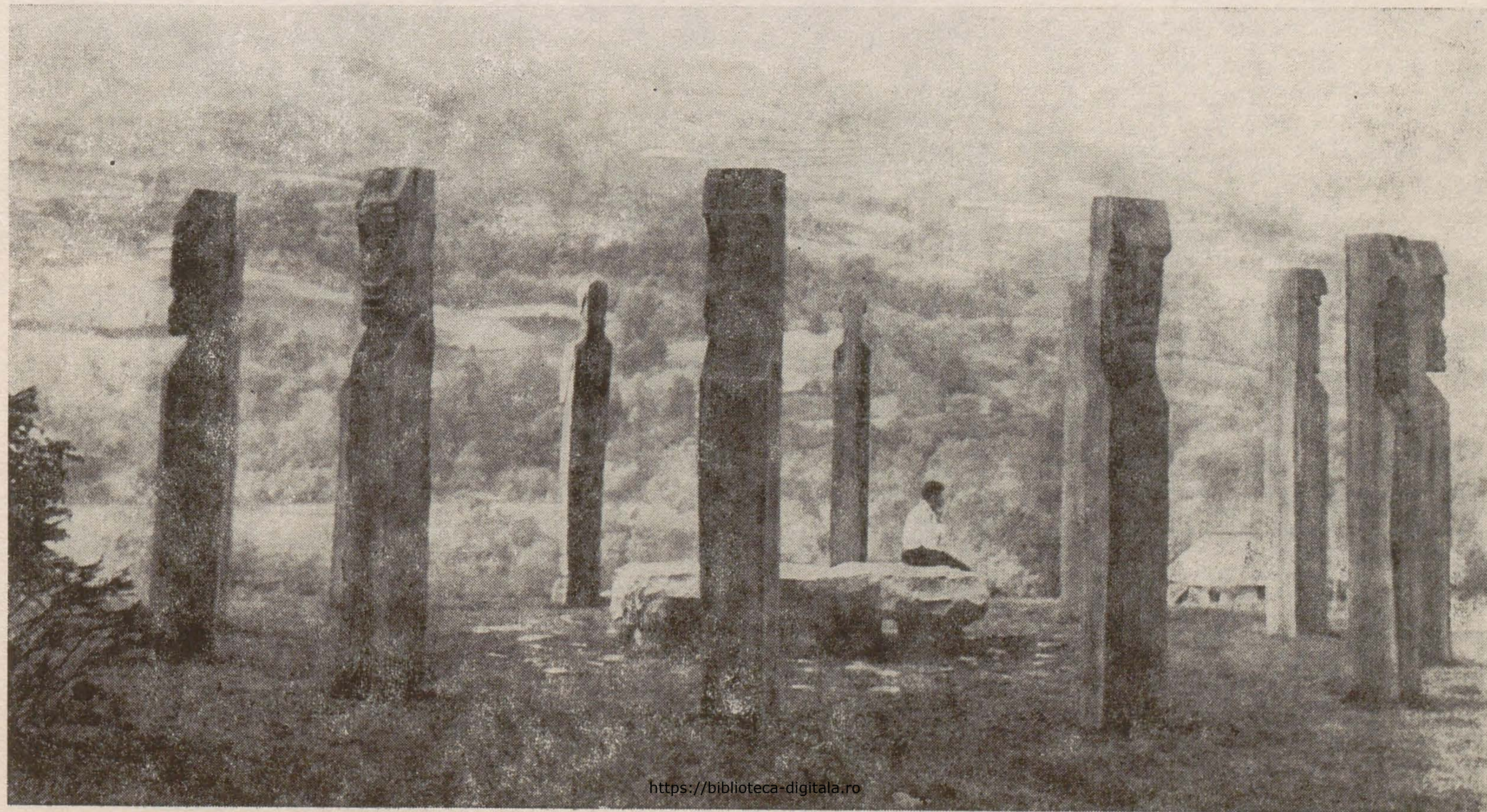
ION IRIMESCU: Lupeni 1929, bronz

quidi, N. Vermont și N. Mantu, aceștia intensificînd trăsătura artistică a lucrărilor lor, dezvoltînd un figurativ anecdotic. Ei au corespuns și unei nevoi de claritate, de sensibilizare a imaginii, de rapiditate a fixării notației, inerente artei de la sfîrșitul secolului, preocupări în care se integrau și Sava Henția, Carol Pop de Szatmary și în general precursorii impresionismului românesc. Sinceritatea expresiei plastice și forța adevărului conținut suplinesc adesea stîngăciile limbajului plastic și lipsa de experiență, îndeosebi la cei ce s-au dedicat graficii militante din pasiuni și considerente de opoziții politice, printre care nu este lipsit de interes să remarcăm chiar și scriitori cum a fost Bogdan Petriceicu Hasdeu.

Dar, în ansamblul lor, desenele menționate, ca și picturile lui Grigorescu, Andreescu, Sava Henția, se constituiau ca aliatele mișcărilor muncitorești și țărănești. Forța combativității opiniilor, vigoarea verdictului, veridicitatea imaginilor vor cunoaște o nouă explozie artistică în anii răscoalelor țărănești din 1907, cînd se afirmă, pe această linie a artei cu semnificații sociale, numeroși alți artiști, viguroși și hotărîți în exprimarea curajoasă a revoltei lor. Ștefan Luchian, Octav Băncilă, I. Iser, Ary Murnu, Fr. Șirato, C. Ressu, N. Mantu au făcut din desenele lor arme ale demascării și acuzării, acordîndu-le sensurile laconice ale simbolului care sintetiza, în rapiditatea notației directe, cu claritatea vizuală a opticii impresioniste, formele și cauzele protestelor morale, sociale și politice. Majoritatea artiștilor înțeleg mai bine cauzele și contradicțiile sociale. Ei vor să le explice și să participe la îndreptarea lor. Cei mai mulți activează însă izolat, determinați de sentimente umanitare și de un spirit imanent de dreptate.

În anii primului război mondial, conștientizarea artiștilor va marca un pas înainte. Operele create acum aliniază prezențe active, generalizează tendința descrierilor eroice și a situațiilor trăite pe front, așa cum aveau să se înfățișeze în expozițiile grupării «Arta română» operele celor mai valoroși pictori și sculptori. Dar dacă artiștii de la «Arta română» consemnau realitățile în mod obiectiv, narativ și uneori critic, operele pictorului N. Tonitza, sau cele aparținînd lui I. Iser, C. Ressu, Ion Bărbulescu (B'Arg), Ștefan Dimitrescu, Francisc Șirato, Stoica Dumitrescu, Victor Ion Popa cuprind proteste exprimate cu consecvență și fermitate, cu sensuri noi și expresive în sublinierea țelurilor sociale și ideologice ale maselor largi. Asemenea proteste vor deveni și mai omogene și clare odată cu victoria istorică a proletariatului român prin făurirea Partidului Comunist Român în 1921. Asistăm acum la o schimbare a modului

CORNELIU BABA: Oțelari, desen colorat



GEZA VIDA: Monumentul țăranilor martiri de la Moisei (variantă în lemn)

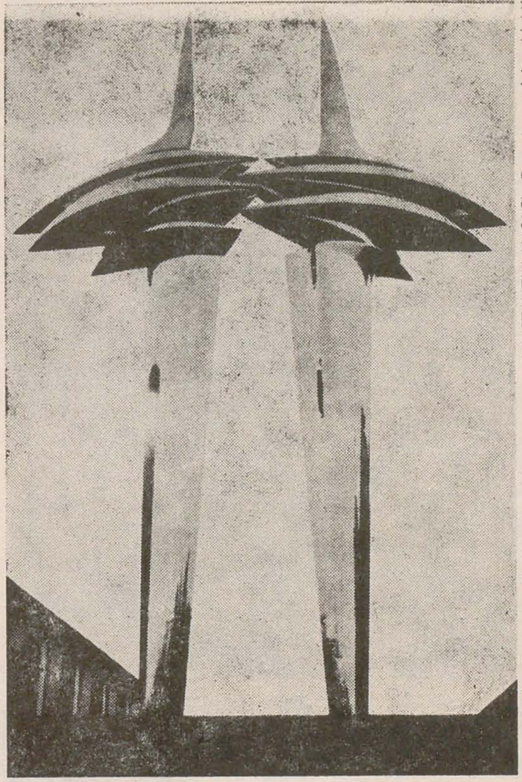
https://biblioteca-digitala.ro

de a gîndi al artiştilor ataşaţi afectiv mişcării muncitoreşti, la o explozie a spiritului narator concentrat şi militant. Schimbarea conţine o formă evolutivă şi superioară a cutezanţei politice în evidenţa operelor, consecinţă a ascuţirii luptei ideologice şi orientării politice mai decise a artiştilor sub influenţa şi, în unele cazuri, sub îndrumarea Partidului Comunist Român. Perioada mişcării muncitoreşti, care urmase după război, a fost dominată în artă de creaţia pictorului N. Tonitza. Desenele sale depăşesc sensul obişnuit al caricaturii şi desenului umoristic legat doar de unele situaţii hazlii ori de grotescul metaforic şi hiperbolic al unor personagii satirizate. Desenele sale sînt tendenţioase, combative, militante. Ele sînt adevărate fresce sociale, grave, dramatice, încărcate cu semnificaţii umane şi filozofice profunde asupra destinului umanităţii, reflectînd totodată spiritul unor puternice manifestaţii politice determinate de creşterea avîntului revoluţionar şi protestatar al maselor. În *Manifestaţie*, desen în cărbune şi creion colorat, Tonitza reprezintă sugestiv, pentru prima dată în grafica noastră, mulţimea solidară şi organizată ieşită în stradă cu steagul roşu la o manifestaţie cu caracter social. În *Balanţa nu mai minte* (Socialismul, 1919) artistul sugerează valoarea şi însemnătatea socială şi economică a muncii în raport cu capitalul. Desenele lui Tonitza au vigoarea preciziei, sînt dinamice, patetice şi expresive, sintetizează sensul acţiunii înfăţişate şi eficienţa ei politică sporită prin convingere afectivă. Punerea în pagină oscilează între rafinamentul plastic, austeritatea şi simplitatea compoziţiei. Penetrante în psihologia maselor sînt şi *13 decembrie 1918* (Cuvîntul liber, 1919) şi *Ora 7 seara . . . e linişte în ţară* (Socialismul, 1919). Făurirea statului major al clasei muncitoare avea să imprime nu numai o orientare ideologică pe un fundament ştiinţific, dar va trezi conştiinţa clară a rolului şi funcţiei social educative ale artistului. Pînă la acest moment de cotitură istorică atitudinile combative şi militante ale artiştilor erau impresioniste şi izolate. Asistăm la o schimbare. Grupaţi în jurul revistelor progresiste « Societatea de mîine », « Socialismul », « Facla », « Munkas », « Dezrobirea », « Stînga », « Cultura proletară », « Tînărul leninist », « Scînteia », « Cuvîntul liber », « Clopotul », N. Tonitza, A. Jiquidi, C. Ressu, N. Mantu, I. Ross, N. Cristea, A. Mărculescu, M. Olinescu şi Octav Băncilă ca şi Mattis Teutsch, Fr. Şirato, I. Iser, Al. Phoebus, Aurel Popp, Lascăr Vorel redau în mod conştient şi intenţionat pulsul afectivităţii şi spiritului maselor, al stărilor şi evenimentelor sociale, stabilind fuziunea artei cu mişcarea muncitorească. Aceşti artişti au asigurat legătura desenelor angajate politic cu critica moralizatoare a expresionismului, ce domina creaţia plastică românească alături de mişcarea impresionismului. Înainte temele artei figurativ-narative se rezumau mai mult la situaţia ţărănimii, acum artiştii celebrează gestul omului în cetate, se luptă cu monştrii săi, caută ieşiri din mizeriile oraşului dominat de capitaluri.

Concomitent cu lucrările artiştilor amintiţi, în perioada de ilegalitate a partidului, în grafică au apărut numeroase desene anonime, cele mai multe executate de meşteri tipografi sau de artişti care au preferat anonimatul. Unele dintre desenele publicate în « Socialismul » (1923—24), « Cultura proletară » (1927), « Tînărul leninist » (1931) au avut un caracter revoluţionar argumentînd lupta deschisă: *Proletariatul învîrte roata istoriei*, *Fascismul . . . ultima rezervă a capitalismului*, *Arma muncitorimii este «Socialismul»*, *Eliberarea*, *Pîinea, munca şi libertatea în statul capitalist* ş.a. Adevărul şi justeţea celor arătate în laconismul imaginilor, naive în sinceritatea lor, spontaneitatea desenului, exprimarea unei gîndiri fără menajamente, le confereau caracterele artei cu tendinţă.

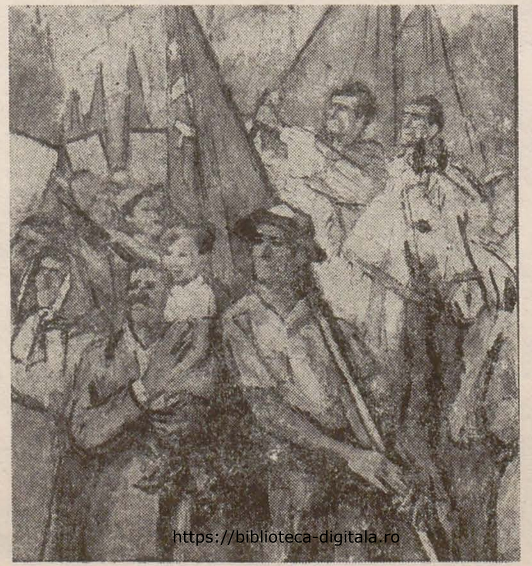
Odată însă cu sporirea numărului artiştilor şi îndeosebi a graficienilor, fie prin o mai bună organizare a învăţămîntului artistic, datorat unor profesori ca J. Al. Steriadi şi C. Ressu, fie prin înfiinţarea unor asociaţii şi grupări de graficieni, calitatea artistică a graficii se diversifică în manierele personalităţilor, care se individualizează şi reuşesc să se afirme. Nota dominantă în grafică va aparţine expresionismului capabil să surprindă puritatea idealurilor sociale şi etice, să combată promiscuitatea, să ia atitudine privind contradicţiile sociale, şi mai ales, să constituie un rezervor al înnoirilor

ŞTEFAN SZÖNYI: *Tipografie ilegală, ulei*

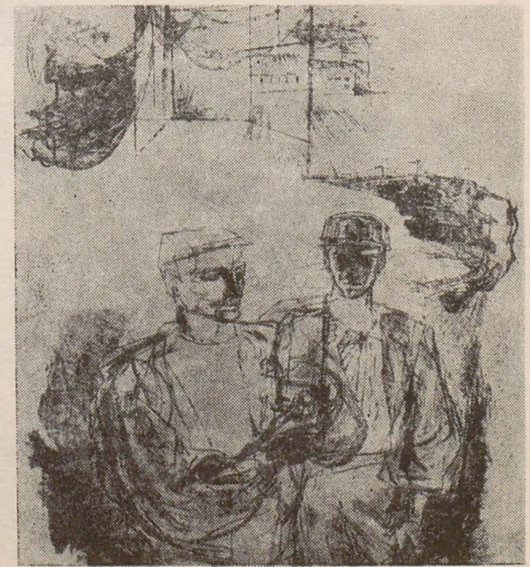


CONSTANTIN LUCACI: *Energie, oţel inoxidabil*

WANDA MIHULEAC: *Oameni şi locuri, tehnică mixtă*

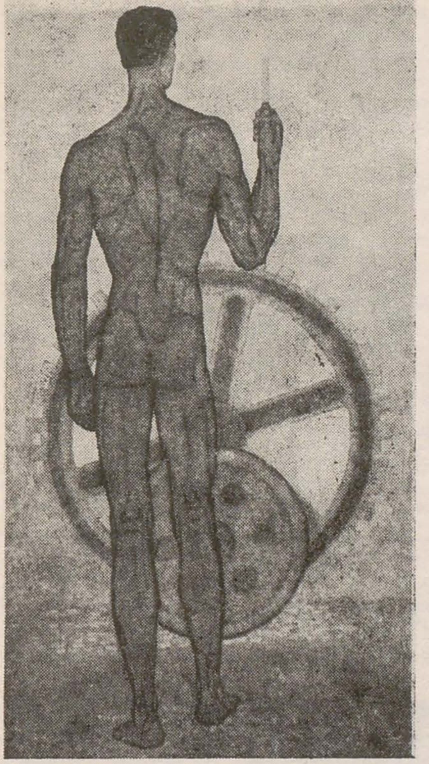


ALEXANDRU CIUCURENCU: *1 Mai, ulei (detaliu)*

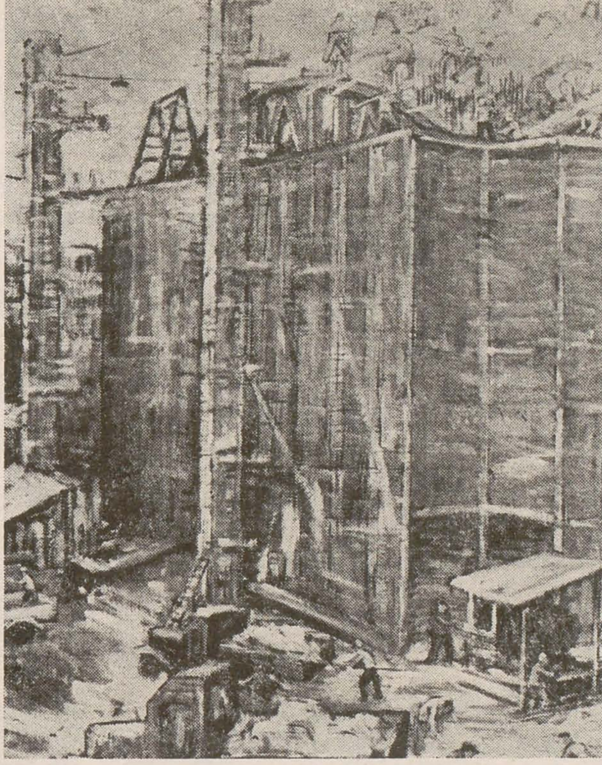


OCTAV GRIGORESCU: *Noaptea care fuge, litografie*

https://biblioteca-digitala.ro

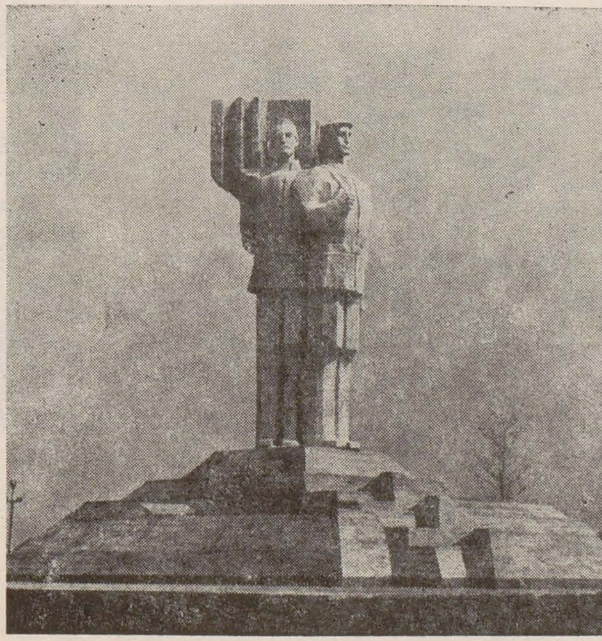


MATTIS TEUTSCH: Desen colorat

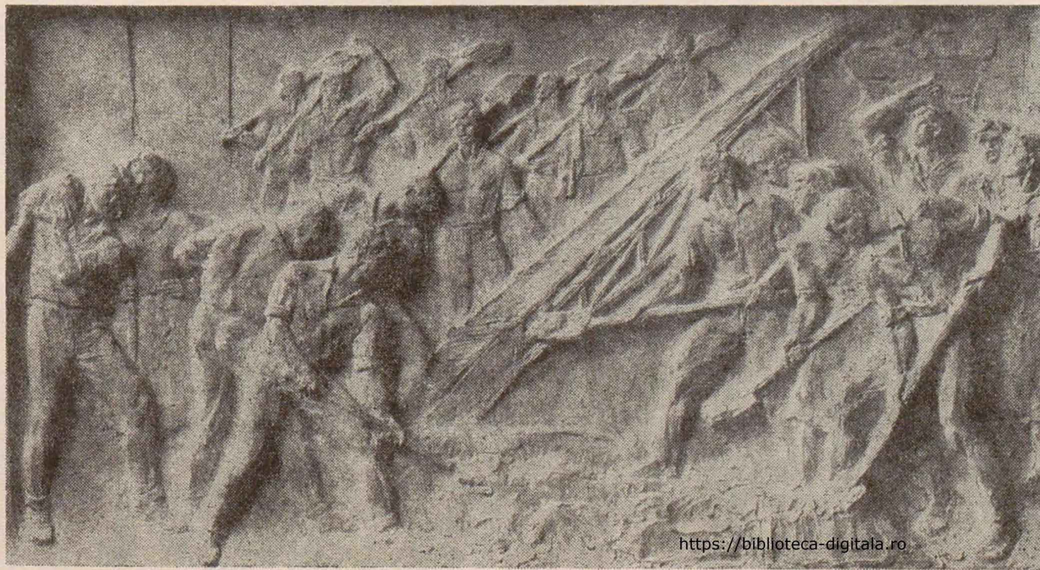


MARIUS BUNESCU: Construcţii noi în Bucureşti, ulei

ION SĂLIŞTEANU: Compoziţie, ulei



IULIA ONIŢĂ: Monument, piatră



ION JALEA: Muncă patriotică, ghips

artistice şi a ieşirii din banal, favorizînd climatul propice afirmării acestor desene militante, de protest social şi opuse organizării societăţii burgheze. Expresionismul apare ca un examen al istoriei, tentativa radicală de a nega timpul în artă. Pentru expresionişti elementele esenţiale erau faptele, evenimentele, indivizii, relaţiile dintre ei şi cele dintre indivizi şi societate. Astfel pot fi caracterizate lucrările artiştilor N. Tonitza, Theodorescu-Sion, I. Iser, Mattis Teutsch, Hans Eder, Fritz Kimm, Corneliu Mihăilescu, Albert Nagy, Leon Alex, Sabin Popp, Iorgulescu Yor, Elena Popeea, Lucia Dem. Bălăcescu şi a multor altora, chiar şi a unor sculptori ca I. Jalea, C. Medrea, Ion Irimescu, ca mărturii a spiritului umanist al artei româneşti. Nu toţi aceştia s-au manifestat şi ca artişti militanţi. Putem aminti însă alături de Tonitza, Ressu, Iser, B'Arg, Jiquidi şi pe I. Ross, Al. Phoebus, Victor Ion Popa, Aurel Mărculescu, Vida Geza, N. Cristea, Leon Alex, Aurel Popp, V. Kazar, M. Gion, V. Dobrian, A. Ciupe, artişti care în deceniile trei şi patru au dat o nouă amploare artei militante. Lectura lucrărilor lor permite apropieri profunde şi neaşteptate de climatul sociologic revelator al atitudinii omului faţă în faţă cu evenimentele.

Despre lucrările lui Victor Ion Popa, autorul unui desen caracterizant şi de o rară ascuţime caricaturală, *Mălăeţul*, înfăţişîndu-l pe Carol al II-lea, « Revista Vremii » (27 mai 1923) scria: « Cu Popa sîntem deasupra caricaturii. Oamenii aceştia nu pozează, se vede, sub înfăţişarea lor cea mai avantajoasă: dar nu sînt nici simple deformări. Creionul artistului i-a surprins în atitudinea lor obişnuită, fără paradă, cu privirea lor de toate zilele ». Realismul, spiritul de observaţie, pasiunea pentru adevăr şi compasiunea pentru cei nedreptăţiţi, caracterizează şi picturile sau desenele lui Jean Al. Steriadi, Cecilia Cuţescu Storck, Marius Bunescu, R. Iosif, Schweitzer Cumpănă, Marcel Olinescu, Gh. Labin, Andrassy Zoltan, Gh. Ceglokoff, Nina Arbore, Gy Szabo Bela, prilejuind o atmosferă propice manifestării acelor artişti conştienţi de misiunea lor pentru progresul social.

Creşterea valului de lupte muncitoreşti a inspirat şi numeroase afişe şi ilustraţii. Astfel putem cita afişul *Votaţi Blocul Muncitoresc-Ţărănesc* al lui Aurel Mărculescu arătînd influenţa de care se bucura Partidul Comunist Român în alegerile din 1931. Valul de greve ce aveau să culmineze cu grevele ceferiştilor şi ale muncitorilor petrolişti au fost tot atîtea momente pentru artişti să-şi arate adeziunea şi să pornească o nouă serie de desene incisive. Mişcările sociale atrag atenţia artiştilor îndeosebi asupra problemelor majore, importante, vitale pentru evoluţia social-politică a ţării, sporindu-le clarviziunea artistică şi curajul dezvăluirii contradicţiilor din societate. Ar fi suficient să exemplificăm cu prolificul Aurel Jiquidi, a cărui critică socială caracterizează această perioadă a graficii militante. Necruţător, folosind un umor ce variază între fineţe şi sarcasm, uneori ironizînd cu cruzime alteori persiflînd batjocoritor, Aurel Jiquidi posedă vervă spontană şi un iluminat patos artistic în desenele ce ilustrau reviste şi ziare ca « Hiena », « Cuvîntul liber », « Adevărul », « Dimineaţa ». Dar nu a fost singurul; Vasile Kazar îşi tipăreşte pe cont propriu în 1936: « Pita de mălai », o mapă cu 12 litografii, conţinînd o suită zguduitoare a dramaticei realităţi a satului românesc, temă pe care o reia în 1940, în ediţia intitulată « Moartea pădurii », pătrunsă şi ea de o sinceritate emoţionantă.

Constant partizan al caricaturii, Iosif Ross s-a impus prin poziţia sa progresistă şi printr-o manieră artistică adecvată. Zilnic sau aproape zilnic, începînd din 1921, cînd se stabileşte la Bucureşti venind de la Iaşi, la « Adevărul », « Facla », « Rampa », « Cuvîntul liber » ca şi în alte ziare şi reviste, desenele sale răspund evenimentelor, criticînd, demascînd, înfierînd, cu un spirit de curajoasă combativitate. Îndeosebi după 1933, desene ca: *Porcii de la Berlin* (Cuvîntul liber, 1934), *Omul care vrea război* (Cuvîntul liber, 1934), *Documentare* (Adevărul, 1934), *La vot* (Adevărul, 1937) — se remarcă prin etica revoluţionară, prin atitudinea de luptă împotriva monarhiei şi a fascizării ţării.

Nu se poate trece cu vederea nici aportul adus de Iosif Iser, J. Al. Steriadi, M. Gion, V. Dobrian, Alex. Phoebus ş.a. care, prin personalităţile şi

https://biblioteca-digitala.ro

activitățile lor artistice, au atras publicului larg atenția asupra situației dramatice a țării în pragul fascizării ei.

Perioada dintre 1921 și 1944 marchează astfel, în dezvoltarea artei noastre și îndeosebi a graficii, o etapă de confruntări politice și de afirmare a caracterului ei militant și popular. Satirică, persiflantă, incisivă, penetrantă în cele mai asunse cute ale sufletului omenesc, necruțătoare față de dușmanii clasei muncitoare, grafica a creat în această perioadă o interesantă frescă a contradicțiilor și realităților lumii capitaliste.

Instaurarea dictaturii fasciste, în anii celui de al doilea război mondial, a dus la ascuțirea luptei ideologice. Deși cei mai mulți artiști erau nevoiți să lucreze în condiții grele, adesea în anonimat pentru a se sustrage persecuțiilor, lucrările lor sînt răspîndite uneori în foi volante căpătînd aspectul unor manifeste. În asemenea condiții grele, caracterul antifascist al graficii militante este predominant. Înfruntînd prigonirile și teroarea fascismului, artiștii atașați mișcării de eliberare participă la lupta acerbă împotriva ocupanților hitleriști și a acoliților lor pînă la victoria cauzei populare la 23 August 1944.

Perioada luptei pentru înfăptuirea reformelor democratice, care a urmat după eliberare, avea să antreneze un număr crescînd de artiști. Rolul social educativ al artistului militant în societate începe să-și găsească o nouă și deplină afirmare. Orientarea artiștilor către om și mediul muncitoresc va solicita o exprimare preponderent figurativă impunînd, în primul rînd, un mesaj social și uman. Specificul graficii și, în general al artei, cîștigă noi valențe artistice. Temele păcii și ale construcției socialismului, solicită un limbaj artistic adecvat, favorizează realizarea de compoziții ample, bazate pe narativizarea faptelor. Încă din primele zile după 23 August numeroase desene, caricaturi, ilustrații sînt inspirate din evenimentele ce se succedau cu rapiditate. Lucrări ca *Totul pentru front, totul pentru victorie*, afiș de G. Gusti, apărut în 1945, sau afișele semnate de Gh. Labin, N. Popescu, I. Cova, caricaturile lui M. Gion, N. Cobar, I. Ross, I. Doru, ori desenele semnate de Ligia Macovei, Florica Cordescu, V. Kazar, Gh. Löwendal, A. Jiquidi, C. Baba, Gy Szabo Bela ș.a. sînt dovezi ale concepțiilor și atitudinilor artistice care răspundeau problemelor actualității constituind mărturii ale preponderenței acordate funcției sociale a artei.

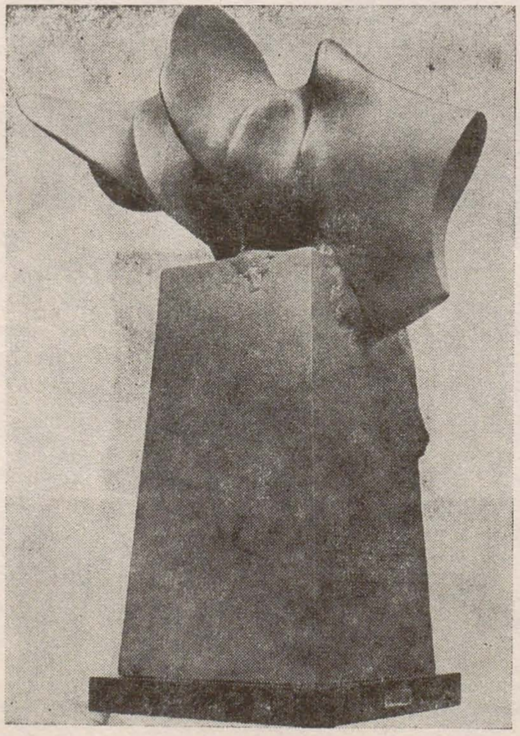
Realism, combativitate, dinamism, romantism revoluționar și umanism socialist sînt numai cîteva dintre trăsăturile definitorii ale creației artistice, alături de caracterul spontan și inspirat, de simplitatea și forța sugestiei sau de efortul de a prelua și dezvolta cîștigurile tradiției prin îmbogățirea expresiei artistice, prin iscusința de a rezolva original, personal, un subiect.

Problema fuziunii artistului cu noile realizări sociale sînt puse cu acuitate. Selectiv și activ asistăm la transformarea conștiinței artistice în aceea a unui creator pus în slujba construirii socialismului. Fecundată de ideologia socialismului, sub îndrumarea partidului, arta devine o parte organică a culturii socialiste.

Două evenimente expoziționale s-au remarcat semnificativ în evoluția artei după 23 August 1944, ca etape superior organizate și orientative: expoziția « Flacăra », în 1948, urmată în același an de prima « Expoziție republicană a artelor plastice » deschisă festiv în sălile palatului de pe Calea Victoriei marcînd astfel abolirea monarhiei, și expoziția comemorînd, în 1957, « 50 de ani de la răscoalele țărănești din 1907 ». Aceste expoziții consemnau orientarea artiștilor spre mediul muncitoresc, reconsiderarea istoriei și atenția acordată politic problemelor țărănimii.

Expozițiile reflectau profundele schimbări petrecute în societate și, în mod deosebit, realizarea unității clasei muncitoare și a luptei unite cu țărănimea și cu alte forțe sociale, ce creaseră posibilitatea înfăptuirii revoluției socialiste și a trecerii la construcția socialismului.

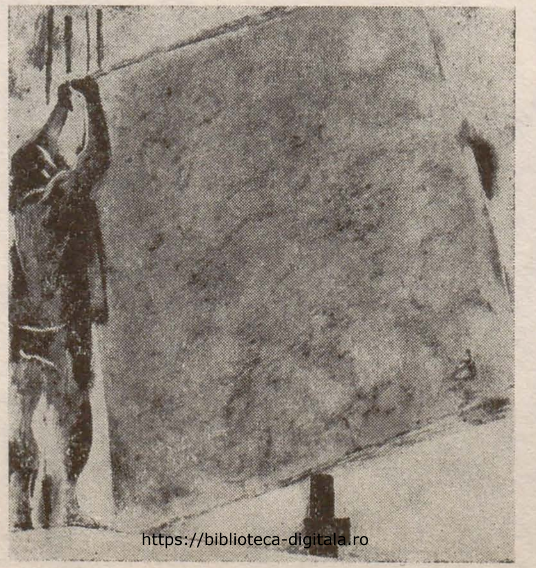
Noțiunile de epocă contemporană și de socialism, dobîndiseră în creația artistică aspecte noi ce implicau istoria, evenimentele și oamenii. Istoria nu mai era o descriere exterioară, ilustrativă și bazată doar pe documente, ci o ardere interioară în exprimarea năzuințelor și idealurilor sociale și umane.



LEON ALEX: *Execuția*, guașă; COSTEL BADEA: *Flamura recunoștinței veșnice*, faianță

BRĂDUȚ COVALIU: *Oțelar*, ulei

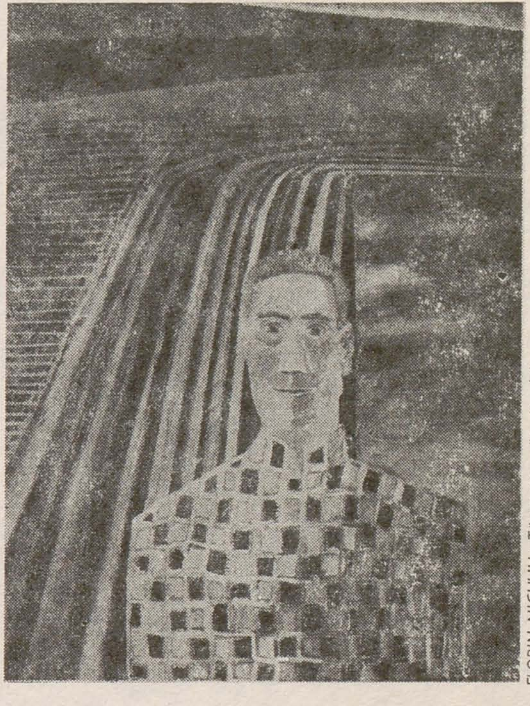
CELA NEAMȚU GRIGORAȘ, COSTIN NEAMȚU: *Hrisov 2050*, tapiserie (detaliu)



ION BITZAN: *Steagul victoriei*, ulei; VIOREL MĂRGINEAN: *Corul*, ulei

https://biblioteca-digitala.ro

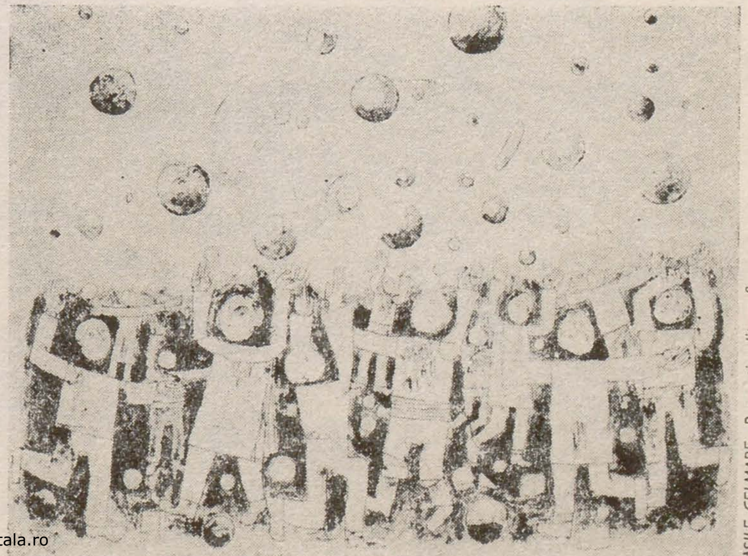
În expozițiile anului 1948 puteau fi văzute tablouri ca *Doja*, de Stefan Szonyi, *Nicolae Bălcescu* de Lucian Grigorescu, *Cloșca* de Gh. Labin, *Crișan* de Ștefan Constantinescu, *Mircea cel Bătrîn* de Kovacs Zoltan, *Ion Vodă cel Cumplit* de I. Iser, tablouri care deși sufereau prin proporțiile uriașe apropiindu-le de compozițiile decorative strident colorate ale afișelor, dominate de sentimentul de grandilocvență, artificios și de conjunctură, reușeau să sugereze eroii trecutului ca pe eroii mitici în glorioasele lor înfăptuiri.
Lîngă asemenea compoziții se aflau și tablouri care zugrăveau eroii anonimi, muncitorii și pălmașii pămîntului: *Turnătorii de fier* (Andrassy Zoltan), *Sonde noi în foraj* (Oct. Angheluță), *Copiii republicii* (Ana Asvadurova Ciucurencu), *Munca în colectiv* (Iosif Bene), *Schimbul de mîine* (Petru Feier), *Minerii* (N. Furduescu), *Ședința politică* (R. Iosif), *Muncitorii repară uneltele țăranilor* (Gh. Ivancenco), *Soldat al R.P.R.* (Samuel Mützner), *Brigadieri venind de la lucru* (Ion Pacea), *Țărani și muncitori la colectivizarea pămîntului* (Eugen Popa), *Întreceri socialiste* (Gh. Spiridon), *Muncitori în bibliotecă* (Mimi Șaraga Maxy), *Spre abataj* (Gh. Șaru), *Muncitor* (E. Bîrleanu), *Lenin* (Boris Caragea), *Reconstrucție* (Mac Constantinescu), *Muncitori* (Cristea Grossu), *Miner* (Ion Irimescu) ș.a.
În raport cu practica anterioară a unei arte narative asemenea subiecte marcau o renaștere a compoziției, unele prea facil executate, dar în general concretizînd constituirea unei viziuni mai ample, științific documentate asupra istoriei și a lumii contemporane.
O poezie intimă a sentimentelor și a lucrurilor se amesteca cu forța amintirilor, iar faptele concrete cu poezia culorilor. Pictorii C. Baba, Al. Ciucurencu, Marius Bunescu, H. Catargi, sau sculptorii Gh. Anghel, C. Medrea, Ion Jalea, Romul Ladea, Ion Irimescu, Geza Vida, Ion Vlasiu, Oscar Han ș.a. deși se mențineau la o linie a valorilor perene ale creației continuînd realismul secolelor anterioare, erau prezenți, activi, arătînd prin exemplul lor adeziunea față de partidul clasei muncitoare. Ciucurencu avea un univers particular încărcat, ca și la Irimescu, de forme simbolice; Bunescu era un narativ; Catargi facilita efluvii cromatice și peisagiste, Baba se impunea ca un pictor al omului, așa cum îl definise Tudor Vianu. La expoziția din 1957, închinată țărănimii, Constantin Piliuță atrăgea și el atenția asupra miracolului creației în pictura ce avea să rămînă cardinală acestei expoziții, înfățișînd un țăran răsculat, care, intrînd în conacul boieresc, se oprește din furia revoltei atras de sunetele pianului, pe care a așezat dezinvolt toporul. Traian Brădean aducea și el, în compoziția sa, prin metamorfozarea liniilor în sugestii de o gravitate sumbră și nudă, realitățile trecute. În ideea timpului istoric și a evenimentelor eroice, artiștii descoperiseră destinul omului legat de figurile luptătorilor comuniști, de simbolurile luptei pentru progres social și național. Noțiunea de contemporaneitate începe să fie interpretată filozofic și dialectic, studiindu-se și aplicîndu-se legile dezvoltării dialectice în conceperea compozițiilor artistice. Istoria, evenimentele, eroii sînt implicați în contemporaneitate ca fundalul afectiv și cromatic al unei vaste tapiserii panoramice a lumii. După expozițiile «Flacăra» și «50 de ani de la răscoalele țărănești» s-au succedat numeroase alte evenimente artistice ce au consemnat: 50 de ani de la înființarea P.C.R. prin o amplă retrospectivă, 100 de ani de la războiul pentru independență, 120 de ani de la revoluția din 1848, 150 de ani de la răscoala lui Tudor Vladimirescu, 50 de ani de la formarea statului național român unitar, 2050 de ani de la constituirea primului stat dac centralizat și independent ș.a. fiind tot atîtea prilejuri pentru artiști de a reactualiza istoria ca evenimente asimilabile în actualitate și totodată de a sublinia continuitatea istoriei ca un lanț neîntrerupt al acelorași aspirații. Expozițiile concluzionau o viziune închegată și de semnificații a artiștilor asupra istoriei și a lumii românești contemporane. Revolta și dorința de schimbare a lumii, pe care o aflasem în imaginile din trecut, se încadrau într-o ordine umană, nouă, optimistă, devenind un domeniu al verbului «a face».
Artiștii avansau profund în analiza istoriei și înțelegeau faptele ei ca un rezultat al evoluției. Înfățișarea istoriei și a prezentului, a eroilor anonimi, a fost astfel neașteptată în rezultate. În orice operă de artă dedicată figurilor revoluționare ale clasei


FLORIN NICULIU: *Țăran pe arătură, ulei*

MARCEL CHIRNOAGĂ: *Prăbușirea tiraniei*

VASILE DOBRIAN: *Manifestul*

IONSTANTIN PILIUȚĂ: *Eliberarea deținuților politici de către gărzile patriotice, tuș*


VASILE CELMARE: *Recreație, litografie*

https://biblioteca-digitala.ro

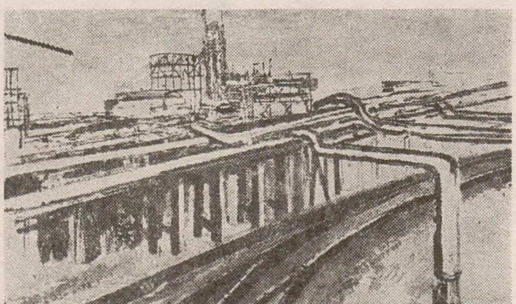
muncitoare răbufneau simbolurile prezentului prin poezia legendei ce atingea esenţialul evenimenţial. Dar lucrurile nu au fost atît de simple, cum apar enunţate şi nici nu s-au desfăşurat atît de repede şi direct. Consecinţele pozitive ale priorităţii compoziţiei în pictură şi sculptură aveau să se vadă mai tîrziu, după o discernere mai judicioasă a valorilor. După expoziţia « Flacăra », două aspecte apar mai pregnant. Pe de o parte, în practica unor artişti pătrunde moda de a face picturi şi sculpturi după fotografii cu reportaje ale prezentului, rezultînd firesc imagini naturaliste, fotografice, schematice şi de conjunctură, confundate cu ceea ce se numea realismul socialist; pe de altă parte artişti ca Ciucurencu, Baba, Catargi, I. Pacea, Ion Gheorghiu, I. Sălişteanu, I. Bitzan, Sorin Dumitrescu, Vasile Grigore, Catul Bogdan, Ion Popescu Negreni, Ion Irimescu, Paul Vasilescu, Horia Flămându, Mircea Spătaru, Gh. Apostu, Gh. Iliescu-Călineşti şi mulţi alţii, concepeau arta în cadrul funcţiei sale sociale ca manifestarea unei personalităţi distincte, închegate ca meşteşug, originală. Mulţumită lor, conceptul de artă umanist-socialistă se integrează în mod creator în lanţul determinativ şi evolutiv al condiţionărilor social culturale, deoarece orientarea ideologică a artei cuprindea şi diversitatea, opinia personală, dialogul şi dezvoltarea. Au fost şi unii artişti care, în dorinţa lor de a fi în pas cu cerinţele zugrăvirii « eroului pozitiv », au eliminat din propria lor creaţie natura statică, florile, peisajul în care, de fapt, se specializaseră, după cum romantismul revoluţionar se transformase într-un romantism militant de conjunctură cu o falsă tipizare a realităţii, introducînd în creaţie o generalizare preconcepută a existenţei, ideatică, la un mod de a vedea în psihologia omului doar aspectele exterioare. Se manifestă şi artişti care oscilau între dramatismul confecţionat şi optimismul presupus. Conţinutul narativ şi funcţia socială a artei, ce dominase în artă atîtea decenii, părea a fi pusă în discuţie de complezenţa, artificialul, de convenţia şi sensibilitatea declamatorie a unor artişti mînaţi doar de interese mărunte spre arta compoziţiei. Dar de un real sprijin în dezvoltarea creaţiei artistice au fost iniţierea numeroaselor expoziţii retrospective, reconsiderînd şi reactualizînd autenticele talente ale artei plastice începînd cu marii clasici N. Grigorescu, Ion Andreescu, Şt. Luchian, Gh. Petraşcu, Th. Pallady, I. Ţuculescu, D. Ghiaţă, Lucian Grigorescu, N. Dărăscu, N. Tonitza, D. Paciurea şi C. Brâncuşi, continuînd cu maeştrii contemporani Al. Ciucurencu, C. Baba, Ion Jalea, Ion Irimescu, H. Catargi, M. H. Maxy, Vida Geza, Ion Musceleanu, Romul Ladea, Aurel Ciupe, Albert Nagy, Mattis Teutsch, Ion Popescu-Negreni, Ion Jalea, Ion Irimescu, Ion Vlasiu şi finalizînd cu artiştii mai tineri Ion Gheorghiu, Florin Niculiu, C. Piliuţă, Gh. Iliescu-Călineşti, Gh. Apostu, Dan Hatmanu ş.a.

Discuţiile asupra valorilor tradiţiei, asupra măiestriei autentice, asupra realismului şi experimentului au fost de asemenea promovate şi larg susţinute contribuind la clarificările necesare.

În redarea istoriei contemporane, referirea la constructorii socialismului, la elementele progresiste, la rolul de conducător al partidului, la personalităţile conducătoare au devenit esenţiale pentru înţelegerea dezvoltării. Artiştii au imaginat o viziune evoluată asupra figurii omului, omul ca motor al istoriei, care prin munca şi prin capacităţile sale intelectuale împinge societatea înainte. Prin o acumulare de fapte şi notaţii plasate la momente istorice diferite, artiştii au ajuns la o coagulare poetică a artei.

După 20 de ani de la expoziţia din 1957, reconsiderarea evenimentelor din 1907 a avut loc într-o nouă şi amplă expoziţie, în 1977, noutatea constînd atît în valoarea artistică a lucrărilor cît şi în simbolurile lor. Expoziţia: « Ţărănimea — puternică forţă socială şi revoluţionară » reuşea să îmbine imaginile narative şi documentele autentice ale tradiţiei mişcărilor de masă, din operele secolului trecut, cu lucrările de mare tensiune emoţională ale unor artişti ca Al. Ciucurencu, C. Baba, I. Irimescu, Viorel Mărginean, Traian Brădean, C. Piliuţă, Brăduţ Covaliu, V. Almăşanu, Gh. Anghel, Sabin Bălaşa, E. Popa, Ion Bitzan, Şt. Câlţia, Ion Sălişteanu ş.a., sintetizînd în operele lor proporţia şi însemnătatea istorică a mişcărilor ţărăneşti, spiritul de sacrificiu şi de jertfe, rolul important pe care ţărănimea l-a

HORIA FLĂMÂNDU: Victorie, ghips



EUGEN POPA: Borzeşti, ulei

ION PACEA: Zi însorită

SABIN BĂLAŞA: Solie de pace, ulei

avut ca element fundamental al transformărilor sociale şi al înaintării societăţii pe calea progresului. Artiştii au surprins în operele lor chipul ţăranului ca erou contemporan, un erou conştient de forţele şi destinul său ca aliat al clasei muncitoare, au redat complexitatea vieţii sale şi bogăţia spirituală, întinderile nemărginite ale trăirii sale spirituale, posibilităţile de afirmare pe care i le oferă statul socialist, au înregistrat procesul făuririi societăţii socialiste.

În epistemologia civilizaţiei moderne, aşa cum se contura în România, istoria şi contemporaneitatea au jucat acelaşi rol, în reprezentarea artistică, pe care-l avusese înainte reprezentarea idilică a naturii. Ca şi natura, istoria oferea faptul concret şi contrariul lui.

Prin redarea obiectivă a istoriei şi a contemporaneităţii, arta celor mai mulţi artişti se emancipează, înclinînd spre a deveni intelectualizată. Istoria explica destinul poporului, locul lui în lume, avansarea dialectică. Pentru a o reprezenta artiştii apelează la cele mai felurite forme individuale ale expresiei plastice.

Forţa prezentului se evidenţiază în articulaţia armonioasă între trecut şi viitor, trecutul nefiind un timp care s-a scurs, ci, din contră, tradiţia a ceea ce durează. Simultaneitatea temporală va fi şi ea o preocupare la artişti ca Sabin Bălaşa, Paula Ribariu, Sever Frenţiu, Ion Bitzan prin juxtapuneri temporale. Dar progresul artistic l-a constituit nu numai dialectica interpretării deliberate a istoriei ci şi modalităţile de abordare a limbajului plastic fundamentat pe teorii moderne. Cercetările efectelor instantanee a luminii pe obiecte ca şi primatul culorii pure, reducerea luminii la senzaţiile fugitive sau la organizarea cromatică arbitrară, au dus la refuzul anecdotei şi chiar la negarea ei temporală găsind expresia artei în valoarea simbolurilor generale şi universale. Se demonstra cum caracterul uman al artei era mai vast decît reprezentarea imaginii omului.

Arta militantă, angajată ideologic nu dispare, ea se transformă însă din genul, redus ca posibilităţi expresive al graficii, cu precădere în acela al monumentului. Trecutul legitimează prezentul şi hrăneşte viitorul mai puternic în piatra şi în bronzul monumentelor. Ceea ce înainte nu era posibil, în ultimii ani s-au realizat numeroase monumente, statui şi busturi în baza unui plan al ridicării de monumente iniţiat de partid. Realizatorii monumentelor, C. Medrea, Vida Geza, I. Jalea, I. Irimescu, I. Vlasiu, O. Maitec, H. Flămându, Boris Caragea, P. Vasilescu, Iulia Oniţă, Gabriela Adoc ş.a. au accentuat funcţia socială a lucrărilor lor, acestea devenind un mod de penetraţie în public, egalînd caracterul de masă al graficii ca un mod de expresie adaptat ritmului vieţii moderne. Înainte de a fi narare, recuperarea spaţiului şi timpului, imaginea se pliază mişcării, exploatează ritmul, inaugurează experienţa geometrică şi cinetică, produce efecte de continuitate, dezvoltări tematice.

Nararea faptelor cotidiene cunoaşte acum un bogat material imagistic şi o imprevizibilă poezie. Influenţa pe care imaginile artei contemporane o exercită asupra lumii gîndirii şi simţirii oamenilor este mai considerabilă decît identificarea concretă cu ceea ce reprezenta grafica şi arta în general, în trecut. Iconografia contemporană nu se mai reduce la a o evocare pur obiectivă, constatativă sau laudativă a activităţilor omului; ea provoacă un defazaj dinamic între real şi posibil, între concret şi imaginar, între ceea ce suportăm şi ceea ce vrem. Există o narare evolutivă prin mutaţia şi metamorfozarea personajilor, a obiectelor şi evenimentelor narate, prin juxtapunerea planurilor temporale, frontierele şi limitele fiind mai puţin riguroase. Ceea ce păstrează artistul contemporan din atitudinea artistului militant din trecut este sentimentul participării. El devine activ, operant şi eficient.

Mulţumită orientării de către partid, arta cu subiect, arta militantă, arta realist-umanistă răspunde azi unei situaţii generale a omului în faţa lumii, unei voinţe de a trăi mai bine, de a cunoaşte mai profund, de a se măsura cu sine, de a sparge limitele sale. Arta umanismului socialist constituie, în orice caz, un episod important al istoriei artei moderne, o turnantă decisivă care operează, în tehnici noi, într-un climat creator inedit şi propice dezvoltării.

mircea deac

https://biblioteca-digitala.ro